

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El villancico en la Catedral de Jaca durante  
el reinado de Felipe V (1700-1746):  
recepción y evolución del nuevo estilo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Sara Escuer Salcedo**

DIRECTOR

**Antonio Ezquerro Esteban**

**Madrid, 2018**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Musicología**



**EL VILLANCICO EN LA CATEDRAL DE JACA  
DURANTE EL REINADO DE FELIPE V (1700-1746):  
RECEPCIÓN Y EVOLUCIÓN DEL NUEVO ESTILO**

**❧ VOLUMEN I ❧**

❧ VOLUMEN II - EDICIÓN CRÍTICA ❧

❧ VOLUMEN III - ANEXOS ❧

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:**

**Sara Escuer Salcedo**

**DIRECTOR: Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

**TUTOR: Dr. Gerardo Arriaga Moreno**

**Madrid, 2017**





# ÍNDICE GENERAL

## VOLUMEN I - ESTUDIO

AGRADECIMIENTOS .....	XI
ABREVIATURAS .....	XIII
ÍNDICES .....	XV
ÍNDICE DE IMÁGENES .....	XV
ÍNDICE DE TABLAS .....	XXII
ÍNDICE DE GRÁFICOS .....	XXIII
ÍNDICE ONOMÁSTICO .....	XXV
RESUMEN / ABSTRACT .....	XXXI
INTRODUCCIÓN .....	XXXV
OBJETIVOS .....	XXXV
ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	XXXVII
FUENTES Y METODOLOGÍA .....	XXXVII

## CONTEXTUALIZACIÓN

I. EL ENTORNO POLÍTICO Y RELIGIOSO EN EUROPA Y EN ESPAÑA .....	3
1. LA SUCESIÓN A LA CORONA .....	3
2. LA IGLESIA Y LA CUESTIÓN SUCESORIA .....	12
II. EL SIGLO DE LAS LUCES .....	15
1. LOS NOVATORES .....	15
2. LA MÚSICA EN ESPAÑA .....	18
3. EL VILLANCICO RELIGIOSO .....	18
III. JACA: ENCLAVE FRONTERIZO .....	21
1. INICIO DEL «CAMINO» .....	21
2. EL CAMBIO DE DINASTÍA Y EL FIN DEL REINO DE ARAGÓN. ....	26
3. LA CIUDAD A COMIENZOS DEL SIGLO XVIII .....	34
POBLACIÓN MILITAR .....	39
INSTITUCIONES RELIGIOSAS .....	39
POBLACIÓN CIVIL .....	46
EDUCACIÓN .....	48
4. EL CULTO A SANTA OROSIA .....	49
CRONOLOGÍA DE LA DEVOCIÓN A SANTA OROSIA (S. XVIII) .....	53

## ESTUDIO

1. EL SONIDO DE LA CATEDRAL ROMÁNICA EN EL SIGLO XVIII .....	57
1.1. LA CAPILLA DE MÚSICA .....	67
1.2. LOS MAESTROS DE CAPILLA .....	77
1.2.1. FRANCISCO PIEDRAFITA PALACIO .....	79
1.2.2. JOSEPH ANTONIO BETRÁN PORTAÑA .....	80
1.2.3. JUAN FRANCISCO SAYAS .....	82
1.2.4. FRANCISCO VIÑAS .....	84
1.2.5. JOSEPH CONEJOS IGUAL .....	88
1.3. EL ARCHIVO MUSICAL A COMIENZOS DE SIGLO .....	93

<b>2. CIRCULACIÓN DE MÚSICOS Y DE REPERTORIO.....</b>	<b>97</b>
2.1. RELACIONES CON OTRAS SEDES.....	97
2.2. RECEPCIÓN DE REPERTORIO Y AMPLIACIÓN DEL ARCHIVO.....	103
2.3. EL MANUSCRITO DE JACA.....	116
2.4. ASIMILACIÓN DE ESTILOS .....	118
<b>3. REUTILIZACIÓN DE REPERTORIO .....</b>	<b>123</b>
3.1. VILLANCICOS REUTILIZADOS.....	123
3.1.1. J. A. BETRÁN. <i>Luz soberana, espera</i> .....	124
3.1.2. F. VIÑAS. <i>Hoy al campeón sagrado</i> .....	126
3.1.3. F. VIÑAS. <i>Señores, chiste me vuelva</i> .....	128
3.1.4. J. CONEJOS IGUAL. <i>Llegad, flores bellas</i> .....	130
3.2. TEXTOS REUTILIZADOS .....	132
3.2.1. J. A. BETRÁN. <i>El sol claro de Bohemia</i> .....	136
3.2.2. J. A. BETRÁN. <i>Nave hermosa de los cielos</i> .....	139
3.2.3. J. A. BETRÁN. <i>Corazón, que el Argel de la culpa</i> .....	142
3.2.4. J. A. BETRÁN. <i>De virtudes peregrinas</i> .....	144
3.2.5. F. VIÑAS. <i>Bien es que hoy José celoso</i> .....	146
3.2.6. F. VIÑAS. <i>Hoy al campeón sagrado</i> .....	148
3.2.7. J. CONEJOS IGUAL. <i>Bárbaro rey, detente</i> .....	149
3.2.8. J. CONEJOS IGUAL. <i>Como en Belén esta noche</i> .....	152
3.2.9. J. CONEJOS IGUAL. <i>Al tránsito de María</i> .....	156
3.2.10. J. CONEJOS IGUAL. <i>Llegad, flores bellas</i> .....	160
<b>4. OBRAS EN ROMANCE DE LOS MAESTROS DE CAPILLA .....</b>	<b>163</b>
4.1. CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN.....	172
4.2. DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES .....	181
<b>5. EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA .....</b>	<b>213</b>
5.1. NUEVOS PLANTEAMIENTOS INSTRUMENTALES .....	214
5.2. EMPLEO DE RECURSOS VOCALES .....	221
5.3. CAMBIOS ESTRUCTURALES Y FORMALES .....	225
5.4. EL ABANDONO DE LA NOTACIÓN HISPÁNICA.....	231
5.5. LA ADAPTACIÓN DE LA TERMINOLOGÍA .....	233
5.6. TRADICIÓN Y MODERNIDAD: LA CONVIVENCIA DE VARIOS ESTILOS.....	234
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>235</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA / WEBGRAFÍA</b>	
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	245
ENCÍCLICAS Y LEYES .....	259
WEBGRAFÍA.....	260

## VOLUMEN II - EDICIÓN CRÍTICA

CRITERIOS DE EDICIÓN.....	5
NOTAS CRÍTICAS .....	13

### EDICIÓN LITERARIA

I. J. A. BETRÁN. <i>El sol, lucero mayor</i> . E-J, 107 (1705).....	29
II. J. A. BETRÁN. <i>El sol claro de Bohemia</i> . E-J, 106 (1708).....	30
III. J. A. BETRÁN. <i>Nave hermosa de los cielos</i> . E-J, 99 (1711).....	31
IV. J. A. BETRÁN. <i>Al convite sagrado</i> . E-J, 116 (1713) .....	33
V. J. A. BETRÁN. <i>Luz soberana, espera</i> . E-J, 115 (1715) .....	34
VI. J. A. BETRÁN. <i>Corazón, que el Argel de la culpa</i> . E-J, 89 .....	35
VII. J. A. BETRÁN. <i>De virtudes peregrinas</i> . E-J, 90 .....	35
VIII. F. VIÑAS. <i>Bien es que hoy José celoso</i> . E-J, 977 (1722).....	36
IX. F. VIÑAS. <i>Para introducir festivos aplausos</i> . E-J, 954 (1723).....	37
X. F. VIÑAS. <i>Hoy al campeón sagrado</i> . E-J, 980 (1725) .....	38
XI. F. VIÑAS. <i>Señores, chiste me vuelva</i> . E-J, 967 (1728) .....	39
XII. F. VIÑAS. <i>Orosia galana</i> . E-J, 966 (1729) .....	40
XIII. F. VIÑAS. <i>Ah del monte, ah del puerto</i> . E-J, 960 (1730) .....	40
XIV. J. CONEJOS IGUAL. <i>En el portal de Belén</i> . E-J, 561 (1742) .....	42
XV. J. CONEJOS IGUAL. <i>Bárbaro rey, detente</i> . E-J, 565 (1743) .....	44
XVI. J. CONEJOS IGUAL. <i>Como en Belén esta noche</i> . E-J, 562 (1744) .....	45
XVII. J. CONEJOS IGUAL. <i>Al tránsito de María</i> . E-J, 573 (1745) .....	46
XVIII. J. CONEJOS IGUAL. <i>Chiquito mío</i> . E-J, 560.....	46
XIX. J. CONEJOS IGUAL. <i>Llegad, flores bellas</i> . E-J, 575 .....	48

### EDICIÓN MUSICAL

I. J. A. BETRÁN. <i>El sol, lucero mayor</i> . E-J, 107 (1705).....	51
II. J. A. BETRÁN. <i>El sol claro de Bohemia</i> . E-J, 106 (1708).....	61
III. J. A. BETRÁN. <i>Nave hermosa de los cielos</i> . E-J, 99 (1711).....	75
IV. J. A. BETRÁN. <i>Al convite sagrado</i> . E-J, 116 (1713) .....	103
V <sub>1</sub> . J. A. BETRÁN. <i>Luz soberana, espera</i> . E-J, 115 (1715) (A santa Orosia).....	121
V <sub>2</sub> . J. A. BETRÁN. <i>Luz soberana, espera</i> . E-J, 115 (1715c) (Al Smo. Sacramento)...	135
VI. J. A. BETRÁN. <i>Corazón, que el Argel de la culpa</i> . E-J, 89 .....	147
VII. J. A. BETRÁN. <i>De virtudes peregrinas</i> . E-J, 90 .....	151
VIII. F. VIÑAS. <i>Bien es que hoy José celoso</i> . E-J, 977 (1722).....	153
IX. F. VIÑAS. <i>Para introducir festivos aplausos</i> . E-J, 954 (1723).....	161
X. F. VIÑAS. <i>Hoy al campeón sagrado</i> . E-J, 980 (1725) .....	173
XI. F. VIÑAS. <i>Señores, chiste me vuelva</i> . E-J, 967 (1728) .....	199
XII. F. VIÑAS. <i>Orosia galana</i> . E-J, 966 (1729) .....	209
XIII. F. VIÑAS. <i>Ah del monte, ah del puerto</i> . E-J, 960 (1730) .....	221
XIV. J. CONEJOS IGUAL. <i>En el portal de Belén</i> . E-J, 561 (1742) .....	261
XV. J. CONEJOS IGUAL. <i>Bárbaro rey, detente</i> . E-J, 565 (1743) .....	279
XVI. J. CONEJOS IGUAL. <i>Como en Belén esta noche</i> . E-J, 562 (1744) .....	303
XVII. J. CONEJOS IGUAL. <i>Al tránsito de María</i> . E-J, 573 (1745) .....	325
XVIII. J. CONEJOS IGUAL. <i>Chiquito mío</i> . E-J, 560.....	343
XIX. J. CONEJOS IGUAL. <i>Llegad, flores bellas</i> . E-J, 575 .....	369

## VOLUMEN III - ANEXOS

<b>ANEXO I - CRONOLOGÍA (1700-1746)</b> .....	<b>5</b>
POLÍTICA Y SOCIAL .....	9
CULTURAL Y CIENTÍFICA.....	20
<b>ANEXO II - DOCUMENTACIÓN AUXILIAR</b> .....	<b>29</b>
ACTAS CAPITULARES .....	33
JACA, CATEDRAL .....	33
ZARAGOZA, LA SEO Y EL PILAR .....	47
TERUEL, CATEDRAL .....	51
LIBROS SACRAMENTALES .....	53
JACA .....	53
RUBIELOS.....	55
CORRESPONDENCIA .....	57
<b>ANEXO III - FUENTES MUSICALES</b> .....	<b>59</b>
<b>ANEXO IV - FUENTES LITERARIAS</b> .....	<b>71</b>
<b>ANEXO V - INVENTARIO DE OBRAS EN ROMANCE</b> .....	<b>85</b>
JOSEPH ANTONIO BETRÁN .....	91
FRANCISCO VIÑAS .....	103
JOSEPH CONEJOS IGUAL.....	115
JOSEPH CONEJOS ‘menor’ .....	115
JOSEPH CONEJOS ‘mayor’ .....	116
JOSEPH SIMÓN CONEJOS .....	116
JOSEPH CONEJOS .....	119





*A Imelda*

**«*Labor improbus omnia vincit*»**

– Virgilio, siglo I a. C. –

[«*El trabajo tenaz todo lo vence*»]





## AGRADECIMIENTOS

El apasionante camino recorrido durante la realización de esta tesis doctoral ha sido compartido con muchas personas que, de un modo u otro, han contribuido a hacer más agradable este proceso; por ello quiero dar las gracias a quienes han permanecido a mi lado incondicionalmente, a quienes han ido apareciendo según mis pasos avanzaban, y también a quienes en algún momento decidieron trazar un nuevo rumbo en su camino, desvinculándolo del mío, pero cuya presencia en mi vida ha sido tan importante durante tantos años compartidos.

Al Dr. Antonio Ezquerro Esteban, director de esta tesis, por poner a mi disposición su tiempo y sus conocimientos; por su generosidad sin límites y sus sabios consejos; por contagiarse de mi entusiasmo desde el primer encuentro, en febrero de 2015, al presentarle mi tema de investigación y decirme que estando recomendada por D. Pedro Calahorra y tratándose de la música de la catedral de Jaca, gustosamente aceptaba dirigir esta tesis.

A D. Pedro Calahorra Martínez, a quien nunca podré agradecer como se merece toda la confianza que ha depositado en mí, y de un modo significativo por ser el principal responsable de que, tras terminar mi formación académica como directora de coro, comenzara a introducirme en la investigación musicológica siguiendo los pasos que él había iniciado décadas antes en el archivo musical de la catedral de Jaca y que desembocaron en mi primera publicación en 2014. De un modo especial quiero darle las gracias por haber sido el vínculo que me unió a quien después sería el director de mi tesis. Siempre le estaré agradecida.

Al departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid y especialmente a la Dra. Cristina Bordas Ibáñez, por avalar mi solicitud de matrícula en el programa de doctorado, y al Dr. Gerardo Arriaga Moreno, por aceptar ser mi tutor, lo que permitió mi admisión en dicho programa.

Al Conservatorio Superior de Música de Aragón, donde realicé mi formación como directora de coro entre 2006 y 2011, y donde se forjaron los mejores recuerdos de mi vida académica.

A D. Jesús Lizalde Giménez, canónigo, organista, bibliotecario y archivero de la catedral de Jaca, por todo el trabajo que ha realizado en el archivo musical y por la confianza que ha depositado en mí, y también por su inicial resistencia a mis propuestas que, lejos de hacerme desistir, incentivaron aún más mi deseo de poner en valor el patrimonio albergado en este archivo. Ese deseo contenido me impulsó a ampliar mis estudios tras finalizar el grado superior de música en el conservatorio, hasta llegar a realizar esta tesis doctoral. Ahora nuestras fuerzas se han unido y avanzan con paso decidido hacia ese propósito compartido que ya ha empezado a ver la luz.

En el apartado institucional quiero expresar mi gratitud al Excmo. y Rvdmo. obispo de Jaca, D. Julián Ruiz Martorell y al Ilmo. Cabildo Catedral de Jaca por el interés y respeto que siempre han mostrado hacia mi trabajo, tanto en el ámbito interpretativo como musicológico, facilitando siempre la consecución de mis objetivos.

A las instituciones, archivos y bibliotecas –y a las personas encargadas de su gestión– que me han permitido el acceso a las fuentes: a la Biblioteca y Departamento de Ciencias Históricas-Musicología de la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona; al personal del Archivo Municipal de Jaca; a D. Felipe García Dueñas –Archivo Histórico Diocesano de Jaca–, D. Pedro Hernández Izquierdo –Archivo Histórico Diocesano de Teruel y Archivo Capitular de la Catedral de Teruel–, D. José Martínez Gil –Archivo Musical de la Catedral de Teruel–, Luis Antonio González Marín –Archivo Musical de las Catedrales de Zaragoza–, Jorge Andrés Casabón –Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza– y Ester Casorrán Berges –Archivo Capitular de El Pilar de Zaragoza–.

A todas las personas que gestionan el Museo Diocesano de Jaca, por su apoyo incondicional desde el primer momento. A Antonio García Omedes y Fernando Alvira Lizano por cederme generosamente sus fotografías de distintos rincones de la catedral para ilustrar este trabajo.

A los colegas y amigos que pacientemente han atendido mis dudas sobre diferentes disciplinas y que con tanta generosidad han compartido conmigo su trabajo: María Luisa Bailo Aznar, historiadora y docente; Juan Carlos Moreno Anaya, investigador; Ricardo Galtier-Martí Jiménez, investigador y responsable del ‘Archivo Nobiliario de Aragón’; Luis Pedro Bráviz Coarasa y Jesús Gonzalo López, organistas; Patxi García Armilla, organista y fundador del grupo barroco ‘Aurora Boreal’; y Melanie Hallam, traductora.

A todos los maestros y profesores que he ido encontrando a lo largo de mi vida, por ayudarme a dibujar el camino sobre el que guiar mis pasos. A Nuria, por insistir incansablemente hasta conseguir que solicitase la admisión en el programa de doctorado; a Llanos, por estar siempre ahí.

A mis alumnos y coralistas –Sinestesia bebés, Sinestesia infantil y Sinestesia senior; Coro San Feliciano, Coral Virgen de Sancho Abarca, centros de Atades Huesca de Martillué y de Boltaña, y José–, y a mis compañeros musicoterapeutas de Sonería, por aceptar con tanta gentileza todas las veces que les he pedido aplazar o cancelar ensayos y clases en los últimos meses.

A mi gran familia, formada por parientes y amigos, por su paciencia, por aceptar de buen agrado todo el tiempo que no les he dedicado en los últimos dos años y por comprender que el fin merecía también su esfuerzo. A Miguel y Lucas, que aún tardarán unos años en comprender por qué su tía está ‘siempre’ trabajando, y a Rocío. Gracias infinitas a Pili –hada que habita entre libros–, Elvira, Juan, M<sup>a</sup> Luisa, María y Jesús, por su apoyo, cercanía y generosidad que nunca podré compensar como se merecen.

A mi madre, por darme la vida; a mi padre, por darme la fortaleza.

A Imelda, mi ángel, por todo... ¡Lo conseguimos!

## ABREVIATURAS

Las abreviaturas de instrumentos, voces y archivos corresponden a las recogidas en las *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas* del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). Para el resto de abreviaturas se han seguido las normas recogidas en la *Ortografía de la lengua española* de la Real Academia Española (RAE). Las abreviaturas de otros organismos e instituciones (CSIC, RISM) corresponden a las empleadas por las propias entidades.

A	Alto   Contralto
B	Bajo vocal
b	bajo instrumental
b.fig	bajo cifrado
bc	bajo continuo
c.   cc.	compás   compases
c.	circa
clno	clarín
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
cz	cahíz (medida de capacidad para cereal en grano; equivale a 8 fanegas)
d	dinero (moneda del Reino de Aragón: 16 dineros=1 sueldo)
s-chirimía	tiple de chirimía
<i>E-Bbc</i>	Biblioteca de Cataluña
<i>E-J</i>	Archivo musical de la catedral de Jaca
<i>E-Mn</i>	Biblioteca Nacional de España
<i>E-SE</i>	Archivo musical de la catedral de Segovia
<i>E-TE</i>	Archivo musical de la catedral de Teruel
<i>E-Zac</i>	Archivo musical de las catedrales de Zaragoza
<i>f</i>	fanega (medida de capacidad para cereal en grano: 8 <i>f</i> =1 <i>cz</i> )
i	parte instrumental indeterminada
£	Libra jaquesa (moneda del Reino de Aragón; se divide en 20 sueldos)
ms.	manuscrito
N. S.	Nuestro Señor (referido a Jesucristo)
N. <sup>a</sup> S. <sup>a</sup>	Nuestra Señora (también Nra. Sra.) (referido a la Virgen)
ob	oboe
org	órgano
p.   pp.	página   páginas
r.	recto
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
s	sueldo (moneda del Reino de Aragón: 1£=20 sueldos; 1s=16 dineros)
S	Soprano, Tiple
s. f.	sin fecha
Smo.	Santísimo (referido al Santísimo Sacramento)
T	Tenor
V	parte vocal indeterminada
v.	verso   vuelto
vl	violín
vlne	violón
vol.	volumen



## INDICE DE IMÁGENES\*

- IMAGEN 1. [p. 4] Don Felipe V, rey católico de España. AUTOR: Juan Bautista Ravanals, Valencia, 1701.
- IMAGEN 2. [p. 6] Proclamación del Duque de Anjou rey de España bajo el nombre de Felipe V (Palacio de Versalles; 16 noviembre 1700). AUTOR: François Gerard (1770-1837). FUENTE: Réunion des Musées Nationaux. Ministère de la Culture et de la Communication.
- IMAGEN 3. [p. 6] Recepción real hecha a la reina de España por su majestad católica en Figueras. [La Royale Reception faite a la Reine d'Espagne par sa maieste catholique]. AUTOR: Nicolas de Larmessin (1645?-1725). FUENTE: B.N.F. Gallica.
- IMAGEN 4. [p. 7] Bendición nupcial hecha solemnemente a los reyes de España (Figueras, 5 noviembre 1701). [La benediction nuptiale donnee solennellement av roy et a la reine d'Espagne a Fegueires le 5<sup>e</sup> novembre 1701]. FUENTE: Bibliothèque Nationale de France; Gallica.
- IMAGEN 5. [p. 8] Festivas aclamaciones a la sucesión a la corona de España. (Principado de Cataluña; marzo 1701).
- IMAGEN 6. [p. 8] Relación sucinta de la llegada de Barcelona de los reyes de España en 1701. FUENTE: Biblioteca de Montserrat.
- IMAGEN 7. [p. 9] Villancicos que se cantaron a Felipe V (Barcelona; 10 y 11 marzo 1701).
- IMAGEN 8. [p. 9] Villancicos que se cantaron a Felipe V (Barcelona; 12 y 13 marzo 1701).
- IMAGEN 9. [p. 10] Felipe V jura las Cortes de Cataluña. (Barcelona; 1701 y 1702).
- IMAGEN 10. [p. 10] Carlos III jura las Cortes de Cataluña. (Barcelona; 1706).
- IMAGEN 11. [p. 11] Tratado de Paz entre España e Inglaterra firmado en Utrecht en 1713. FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 12. [p. 16] *Dialogus physico-theologicus*. F. PALANCO. FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 13. [p. 17] *Diálogos philosophicos*. A. AVENDAÑO. FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 14. [p. 22] Plano de la catedral de Jaca (hacia 1140). Plan director de la catedral de Jaca. Arquitectos directores: Javier Ibargüen, Ricardo Marco y Jesús Marco. Ministerio de Educación y Cultura, 1998. FUENTE: Cabildo de la catedral de Jaca.

---

\* Las imágenes que aparecen en este trabajo han sido utilizadas con el consentimiento de sus autores y de las instituciones, archivos o museos que albergan los bienes fotografiados: Antonio García Omedes ([www.romanicoaragones.com](http://www.romanicoaragones.com)), Fernando Alvira Lizano ([www.patrimoniodehuesca.es](http://www.patrimoniodehuesca.es)), Archivo Musical de la Catedral de Jaca, Archivo Histórico Diocesano de Jaca, Museo Diocesano de Jaca, Archivo Histórico Municipal de Jaca. El resto de imágenes, de libre acceso y descarga, han sido obtenidas a través de las páginas web de las siguientes bibliotecas y museos: Biblioteca Nacional de España [[www.bne.es](http://www.bne.es)], Biblioteca Digital Hispánica [<https://bdh.bne.es/>], Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico [<http://bvpb.mcu.es/>], Documentos y Archivos de Aragón [<http://dara.aragon.es>], Biblioteca Pública del Estado en Huesca [[www.bibliotecaspublicas.es/b-huesca/](http://www.bibliotecaspublicas.es/b-huesca/)], Biblioteca de Cataluña [[www.bnc.cat](http://www.bnc.cat)], Museo Diocesano de Zaragoza [[www.almamatermuseum.com](http://www.almamatermuseum.com)], Museo del Prado [[www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)], Bibliothèque Nationale de France [[www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)], Gallica [<http://gallica.bnf.fr/>], Réunion des Musées Nationaux [<http://www.photo.rmnm.fr/>], Biblioteca Nacional de Portugal [<http://www.bnportugal.pt/>].

- IMAGEN 15. [p. 22] Reconstrucción del plano de Jaca durante la Edad Media. AUTOR: Agustín Sanmiguel.
- IMAGEN 16. [p. 23] Sueldo jaqués; primera moneda del Reino, acuñada en Jaca.
- IMAGEN 17. [p. 23] Vara jaquesa; unidad de medida del Reino de Aragón (catedral de Jaca, lonja sur). AUTORA: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 18. [p. 23] Vara jaquesa; unidad de medida del Reino de Aragón (catedral de Jaca, lonja norte). AUTORA: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 19. [p. 24] Actas del Concilio de Jaca de 1063. FUENTE: Museo Diocesano de Jaca.
- IMAGEN 20. [p. 25] Libro de la Cadena en el que se recoge el Fuero de Jaca de 1077. FUENTE: [www.jaca.es](http://www.jaca.es) [consulta: 5 noviembre 2015].
- IMAGEN 21. [p. 25] Restos del hospital de santa Cristina de Somport. AUTOR: Antonio García Omedes.
- IMAGEN 22. [p. 26] Oración fúnebre para Carlos II. FUENTE: Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico.
- IMAGEN 23. [p. 27] Oración fúnebre para Carlos II. Huesca, 1700. FUENTE: Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico.
- IMAGEN 24. [p. 27] Carta enviada a Jaca notificando la sucesión a la Corona. FUENTE: Archivo Municipal de Jaca, sign. 00857/04.
- IMAGEN 25. [p. 28] Fueros del Reino de Aragón; Felipe IV (1702).
- IMAGEN 26. [p. 29] *Narraciones históricas*, F. CASTELLVÍ. FUENTE: Biblioteca Nacional, sign. Ms 421-III/56, fol. 351v.
- IMAGEN 27. [p. 32] Testamento de Carlos II.
- IMAGEN 28. [p. 33] Felipe V otorga a Jaca el título de *Fidelísima* y el empleo de la Flor de Lis. FUENTE: Archivo Municipal de Jaca, sign. 0261/57.
- IMAGEN 29. [p. 34] Felipe V otorga a Jaca el título de *Ciudad vencedora*. FUENTE: Archivo Municipal de Jaca, sign. 0261/68.
- IMAGEN 30. [p. 34] Escudo de la ciudad de Jaca.
- IMAGEN 31. [p. 40] Oración fúnebre por el obispo Miguel Lorenzo de Frías (1704). FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 32. [p. 45] Plano de Jaca a comienzos del siglo XVIII. AUTORA: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 33. [p. 48] Recibo de salario del maestro de gramática. FUENTE: Archivo Histórico Municipal de Jaca, sign. 00860.
- IMAGEN 34. [p. 50] Santa Orosia; estampa calcográfica. AUTOR: Braulio González, 1757. FUENTE: Museo Diocesano de Zaragoza.
- IMAGEN 35. [p. 51] Retablo mayor de la capilla de santa Orosia (catedral de Jaca; última década s. XVII). AUTOR: Fernando Alvira Lizano. FUENTE: [www.patrimoniodehuesca.es](http://www.patrimoniodehuesca.es)
- IMAGEN 36. [p. 54] *Oración panegírica*, predicada por fray Antonio Navasa en 1724. FUENTE: [www.subastas.spheramundi.es](http://www.subastas.spheramundi.es) [consulta: 7 noviembre 2015]
- IMAGEN 37. [p. 54] *Relación de vida y martirio de [...] Santa Orosia*, publicada en 1743. DIGITALIZACIÓN Y FUENTE: Biblioteca de Cataluña.
- IMAGEN 38. [p. 57] Sedes musicales más cercanas [1]. AUTORA: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 39. [p. 59] Interior del coro y facistol; al fondo, altar y baldaquino (anterior a 1919). FUENTE: Museo Diocesano de Jaca.
- IMAGEN 40. [p. 60] Plano de la catedral hacia 1700. Plan director de la catedral de Jaca. Arquitectos directores: Javier Ibargüen, Ricardo Marco y Jesús Marco. Ministerio de Educación y Cultura, 1998. FUENTE: Cabildo de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 41. [p. 61] Ampliaciones realizadas en la catedral durante el siglo XVIII. Plan director de la catedral de Jaca. Arquitectos directores: Javier Ibargüen, Ricardo Marco y Jesús Marco. Ministerio de Educación y Cultura, 1998. FUENTE: Cabildo de la catedral de Jaca.

- IMAGEN 42. [p. 62] Coro y órgano (ubicados en nave central hasta 1919). FUENTE: Imagen procedente de una postal antigua.
- IMAGEN 43. [p. 63] Coro y órgano (ubicación actual, en el presbiterio). AUTOR Y FUENTE: Fernando Alvira Lizano ([www.patrimoniodehuesca.es](http://www.patrimoniodehuesca.es)).
- IMAGEN 44. [p. 64] Órgano, trompetería horizontal; arriba, ábside y fresco de fray Manuel Bayeu (1792). AUTORA: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 45. [p. 64] Fresco de fray Manuel Bayeu, oculto tras el órgano. AUTORA: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 46. [p. 65] Coro, vista panorámica. AUTOR Y FUENTE: Fernando Alvira Lizano ([www.patrimoniodehuesca.es](http://www.patrimoniodehuesca.es)).
- IMAGEN 47. [p. 66] Fresco de fray Manuel Bayeu, oculto en un lateral del órgano. AUTORA: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 48. [p. 70] Chirimía, pirueta y caña. AUTOR (foto de chirimía): Exposición Caja Inmaculada (2008). FUENTE: Antonio Ezquerro Esteban. AUTORA (foto de pirueta y caña): Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 49. [p. 71] Tres bajones y funda. AUTOR: Exposición Caja Inmaculada (2008). FUENTE: Antonio Ezquerro Esteban.
- IMAGEN 50. [p. 73] Violón y arco. AUTOR: Exposición Caja Inmaculada (2008). FUENTE: Antonio Ezquerro Esteban.
- IMAGEN 51. [p. 76] Procedencia de los músicos de la capilla jaquesa. AUTORA: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 52. [p. 81] Autógrafo de Joseph Antonio Betrán. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 53. [p. 86] Autógrafo de Francisco Viñas. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 54. [p. 91] Autógrafo de Joseph Conejos. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 55. [p. 92] Autógrafo de Joseph Conejos *menor*. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 56. [p. 92] Autógrafo de Conejos *el mayor*. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 57. [p. 92] Autógrafo de Joseph Simón Conejos. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 58. [p. 92] Autógrafo de [Joseph?] Conejos en *E-Zac*. DIGITALIZADO POR: Luis Antonio González Marín. FUENTE: Archivo musical de las catedrales de Zaragoza.
- IMAGEN 59. [p. 95] G. P. PALESTRINA, *Motettorum. Liber tertivs* (1589). *E-J*, 830.2. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 60. [p. 95] Juan de PUJOL, *Credidi propter*. *E-J*, 836. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 61. [p. 100] «[IL] SASSONI», *Aria con violines* «Para D.<sup>n</sup> Joseph Villanova». *E-J*, 857.2. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 62. [p. 102] Luis SERRA, *El cielo y la tierra*. *E-J*, 873. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 63. [p. 103] Luis SERRA, *Cielos, piedad*. *E-J*, 868. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 64. [p. 105] J. CONEJOS [IGUAL], *Oh lóbregas mansiones*. *E-J*, 538. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 65. [p. 105] J. CONEJOS [IGUAL], *Lætatus sum*. *E-Zac*, 14/140. DIGITALIZADO POR: Luis Antonio González Marín. FUENTE: Archivo musical de las catedrales de Zaragoza.



- IMAGEN 66. [p. 106] Antonio Teodoro ORTELLS, *Qué primor. E-J*, 811. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 67. [p. 107] Joseph CONEJOS ORTELLS, *Domine ad adjuvanum. E-J*, 642. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 68. [p. 108] J. CONEJOS ORTELLS, *Domine ad adjuvanum. E-VAcP*, CM-C-136. DIGITALIZACIÓN Y FUENTE: Archivo musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, Valencia.
- IMAGEN 69. [p. 108] J. CONEJOS ORTELLS, *Si el amor llueve rayos. E-TE*, 3/190. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 70. [p. 109] Varios anónimos con la anotación «Aragón». DIGITALIZADOS POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 71. [p. 110] Dos anónimos con la anotación «Montesinos». DIGITALIZADOS POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 72. [p. 110] ANÓNIMO, *Un pastor que en valentías* (1739). *E-J*, An168. AUTORA: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 73. [p. 110] ANÓNIMO, *Caminemos al valle, pastores* (1724). *E-J*, An117. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 74. [p. 112] Carlos PATIÑO, *Misa de laberinto. E-J*, 826. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 75. [p. 113] Sebastián DURÓN, *Bellos luceros. E-J*, 668 [a 8]. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 76. [p. 113] Sebastián DURÓN, *Bellos luceros. E-J*, 668 [a 5]. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 77. [p. 114] Francisco VALLS, *A la mesa más llena y más franca. E-J*, 905.1. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 78. [p. 115] Francisco VALLS, *A la mesa más llena y más franca. E-J*, 905.1 [antes An270]. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 79. [p. 116] *Manuscrito de Jaca. E-J*, 2839-2944 [p. 2]. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 80. [p. 117] *Manuscrito de Jaca. E-J*, 2839-2944 [pp. 308-309] A. CORELLI, *Sinfonía a 3 de cámara [Trio sonata, op. 2, nº 11]*. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 81. [p. 118] *Canciones francesas de todos ayres* (1705). *E-Mn*, Mc/4103/5. FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 82. [p. 119] ANÓNIMO, *Canción francesa. E-J*, An411. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 83. [p. 120] ANÓNIMO, *En dulce amable borrasca. E-J*, An174. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 84. [p. 121] IL SASSONI, *Aria con violines. E-J*, 857.2. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 85. [p. 124] J. A. BETRÁN. *Luz soberana, espera. E-J*, 115. Coplas (Alto). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 86. [p. 126] F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado. E-J*, 980. Coplas añadidas (Alto). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 87. [p. 128] F. VIÑAS. *Señores, chiste me vuelva. E-J*, 967. Coplas (Tiple 2). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 88. [p. 130] J. CONEJOS IGUAL. *Llegad, flores bellas. E-J*, 575. Recitado y aria (Alto). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.

- IMAGEN 89. [p. 131] J. CONEJOS IGUAL. *Llegad, flores bellas*. E-J, 575. Recitado y aria (Tiple). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 90. [p. 138] J. LAFUENTE. *El sol claro de Bohemia*. E-J, 766. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 91. [p. 138] J. A. BETRÁN. *El sol claro de Bohemia*. E-J, 106. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 92. [p. 141] J. LAFUENTE. *Nave hermosa de los cielos*. E-J, 762. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 93. [p. 141] J. A. BETRÁN. *Nave hermosa de los cielos*. E-J, 99. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 94. [p. 143] Vicente SÁNCHEZ. *Lyra poética*. FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 95. [p. 145] Juan Bautista DEL VADO. *De virtudes peregrinas*. E-SE, 52/21. FUENTE: [www.ecovarrubias.com/docftp/ag1050368517-Cartel.Covarrubias.AB.2008.pdf](http://www.ecovarrubias.com/docftp/ag1050368517-Cartel.Covarrubias.AB.2008.pdf) [consulta: 18.12.2015]
- IMAGEN 96. [p. 147] Joseph TAFALLA NEGRETE. *Ramillete poético*. FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 97. [p. 148] F. VIÑAS. *Hoy el santo penitente*. E-J, 983.1. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 98. [p. 151] Pliego de villancicos de Reyes de El Pilar (1742) FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 99. [p. 154] Pliego de villancicos de Reyes de La Encarnación (1739) FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 100. [p. 155] Pliego de villancicos de Reyes de El Pilar (1754) FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 101. [p. 159] Pliego de villancicos de la Asunción de la metropolitana de México (1685) FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 102. [p. 159] Luis de LOSADA. *La juventud triunfante* (1727). FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 103. [p. 161] Pliego de villancicos de Reyes de El Pilar (1721) FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 104. [p. 164] Fichas catalográficas realizadas por Miguel Querol (1960c). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Antiguo Instituto Español de Musicología. [Actualmente Departamento de Ciencias Históricas-Musicología, Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona].
- IMAGEN 105. [p. 165] Inventario realizado por Pedro Calahorra Martínez (1980c) [1]. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Antonio Ezquerro Esteban.
- IMAGEN 106. [p. 165] Inventario realizado por Pedro Calahorra Martínez (1980c) [2]. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Antonio Ezquerro Esteban.
- IMAGEN 107. [p. 166] Inventario realizado por Miguel Ángel Marín (1999) [1]. FUENTE: *Idem*.
- IMAGEN 108. [p. 166] Inventario realizado por Miguel Ángel Marín (1999) [2]. FUENTE: *Idem*.
- IMAGEN 109. [p. 167] F. VIÑAS. *Ah del monte, ah del puerto*. E-J, 960 (portada). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 110. [p. 168] F. VIÑAS. *Ah del monte, ah del puerto*. E-J, 960 (ficha catalográfica). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 111. [p. 169] Nota aclaratoria de J. Lizalde sobre el inventario de fondos musicales. FUENTE: Sara Escuer Salcedo.

- IMAGEN 112. [p. 170] Catálogo iniciado por Sara Escuer Salcedo (2017, actualmente en proceso). FUENTE: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 113. [p. 181] Caligrafía de las obras de J. A. Betrán. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 114. [p. 182] Caligrafía de las obras de F. Viñas. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 115. [p. 182] Caligrafía de las obras de J. Conejos Igual. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 116. [p. 182] Rasgos caligráficos de Joseph Conejos Igual. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 117. [p. 184] J. A. BETRÁN. *Nave hermosa de los cielos* (acompañamiento a Coro 2). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 118. [p. 185] J. A. BETRÁN. *Corazón, que el Argel de la culpa* (coplas añadidas, no identificadas). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 119. [p. 186] F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado* (instrumento no identificado). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 120. [p. 187] J. CONEJOS IGUAL. *Bárbaro rey, detente* (Tiple; estribillo, cc. 27-30). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 121. [p. 188] J. CONEJOS IGUAL. *Como en Belén esta noche* (acompañamiento continuo; estribillo, cc. 65-72). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 122. [p. 188] J. CONEJOS IGUAL. *Al tránsito de María* (violín; introducción, cc. 1-4). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 123. [p. 215] F. VIÑAS. *Magnificat. E-J*, 910 (oboe 1º). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 124. [p. 215] F. VIÑAS. *Magnificat. E-J*, 910 (oboe 2º). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 125. [p. 215] F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado. E-J*, 980 (oboe). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 126. [p. 216] F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado. E-J*, 980 (introducción). TRANSCRIPCIÓN: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 127. [p. 217] F. VIÑAS. *Oscuro noche fría. E-J*, 951 (chirimía o violín). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 128. [p. 221] J. CONEJOS IGUAL. *Como en Belén esta noche. E-J*, 562 (bajo). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 129. [p. 224] J. CONEJOS IGUAL. *Como en Belén esta noche. E-J*, 562 (introducción, cc. 57-62). TRANSCRIPCIÓN: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 130. [p. 225] F. VIÑAS. *Ah del monte, ah del puerto. E-J*, 960 (introducción). TRANSCRIPCIÓN: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 131. [p. 226] J. A. BETRÁN. *Luz soberana, espera. E-J*, 115 (estribillo). TRANSCRIPCIÓN: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 132. [p. 226] F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado. E-J*, 980 (estribillo). TRANSCRIPCIÓN: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 133. [p. 227] J. CONEJOS IGUAL. *Como en Belén esta noche. E-J*, 562 (introducción). TRANSCRIPCIÓN: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 134. [p. 228] F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado. E-J*, 980 (introducción). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.

- IMAGEN 135. [p. 228] J. A. BETRÁN. *Nave hermosa de los cielos*. E-J, 99 (estribillo, cc. 150-155). TRANSCRIPCIÓN: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 136. [p. 232] F. VIÑAS. *Para introducir festivos aplausos*. E-J, 980 (Contralto; coplas, cc. 1-25). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 137. [p. 232] F. VIÑAS. *Para introducir festivos aplausos*. E-J, 980 (coplas, cc. 22-25). TRANSCRIPCIÓN: Sara Escuer Salcedo.
- IMAGEN 138. [p. 234] F. VIÑAS. *Oscuro noche fría*. E-J, 951 («apertura»). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 139. [vol. III, p. 61] J. A. BETRÁN. *Nave hermosa de los cielos*, E-J, 99 [guion para regir]. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 140. [vol. III, p. 62] J. A. BETRÁN. *Luz soberana, espera*, E-J, 115 (tiple de chirimía). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 141. [vol. III, p. 62] J. A. BETRÁN. *Luz soberana, espera*, E-J, 115 (Alto Coro 2). Coplas a santa Orosia y coplas añadidas al Smo. Sacramento. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 142. [vol. III, p. 63] F. VIÑAS. *Para introducir festivos aplausos*, E-J, 954 (acompañamiento). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 143. [vol. III, p. 63] F. VIÑAS. *Para introducir festivos aplausos*, E-J, 954 (Tiple Coro 1). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 144. [vol. III, p. 64] F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado*, E-J, 980 (oboe). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 145. [vol. III, p. 64] F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado*, E-J, 980 (parte instrumental no identificada [violín?]). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 146. [vol. III, p. 65] F. VIÑAS. *Ah del monte, ah del puerto*, E-J, 960 (acompañamiento). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 147. [vol. III, p. 66] F. VIÑAS. *Ah del monte, ah del puerto*, E-J, 960 (violín 1). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 148. [vol. III, p. 66] F. VIÑAS. *Ah del monte, ah del puerto*, E-J, 960 (violín 2 u oboe). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 149. [vol. III, p. 67] F. VIÑAS. *Orosia galana*, E-J, 966 (acompañamiento). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 150. [vol. III, p. 67] J. CONEJOS IGUAL. *Bárbaro rey, detente*, E-J, 565 (Tiple 3). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 151. [vol. III, p. 68] J. CONEJOS IGUAL. *Bárbaro rey, detente*, E-J, 565 (bajón). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 152. [vol. III, p. 68] J. CONEJOS IGUAL. *Como en Belén esta noche*, E-J, 562 (Alto 1). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 153. [vol. III, p. 69] J. CONEJOS IGUAL. *Al tránsito de María*, E-J, 573 (Tiple 1). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 154. [vol. III, p. 69] J. CONEJOS IGUAL. *Llegad, flores bellas*, E-J, 575 (portada). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 155. [vol. III, p. 70] J. CONEJOS IGUAL. *Llegad, flores bellas*, E-J, 575 (Tiple). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 156. [vol. III, p. 70] J. CONEJOS IGUAL. *Llegad, flores bellas*, E-J, 575 (Alto). DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 157. [vol. III, p. 73] Joseph LAFUENTE. *El sol claro de Bohemia*, (fl.1686-†1689). E-J, 766. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.

- IMAGEN 158. [vol. III, p. 74] Joseph LAFUENTE. *Nave hermosa de los cielos*, (fl.1686-†1689). E-J, 762. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 159. [vol. III, p. 74] Vicente SÁNCHEZ. *Lyra poética* (1688). FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 160. [vol. III, p. 75] Vicente SÁNCHEZ. *Lyra poética* (1688). FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 161. [vol. III, p. 75] Vicente SÁNCHEZ. *Lyra poética* (1688). FUENTE: Biblioteca Nacional de España – Biblioteca Digital Hispánica.
- IMAGEN 162. [vol. III, p. 76] Juan del VADO. *De virtudes peregrinas*. E-SE, 52/21. FUENTE: [www.ecovarrubias.com/docftp/ag1050368517-Cartel.Covarrubias.AB.2008.pdf](http://www.ecovarrubias.com/docftp/ag1050368517-Cartel.Covarrubias.AB.2008.pdf) [consulta: 18.12.2015]
- IMAGEN 163. [vol. III, p. 76] Joseph TAFALLA. *Ramillete poético* (1746). DIGITALIZADO POR: Google. FUENTE: Princeton University.
- IMAGEN 164. [vol. III, p. 77] Francisco VIÑAS. *Hoy el santo penitente*. E-J, 983.1. DIGITALIZADO POR: Sara Escuer Salcedo. FUENTE: Archivo musical de la catedral de Jaca.
- IMAGEN 165. [vol. III, p. 77] *Pliegos de villancicos*. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1742)
- IMAGEN 166. [vol. III, p. 78] *Pliegos de villancicos*. Madrid, Real Capilla de La Encarnación, Navidad (1739)
- IMAGEN 167. [vol. III, p. 78] *Pliegos de villancicos*. Madrid, Real Capilla de La Encarnación, Navidad (1739)
- IMAGEN 168. [vol. III, p. 79] *Pliegos de villancicos*. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1754)
- IMAGEN 169. [vol. III, p. 79] *Pliegos de villancicos*. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1754)
- IMAGEN 170. [vol. III, p. 80] Sor Juana Inés de la CRUZ, *Pliegos de villancicos*. México, Catedral, Asunción (1685)
- IMAGEN 171. [vol. III, p. 80] Sor Juana Inés de la CRUZ, *Pliegos de villancicos*. México, Catedral, Asunción (1685)
- IMAGEN 172. [vol. III, p. 81] Sor Juana Inés de la CRUZ, *Pliegos de villancicos*. México, Catedral, Asunción (1685)
- IMAGEN 173. [vol. III, p. 81] Sor Juana Inés de la CRUZ, *Pliegos de villancicos*. México, Catedral, Asunción (1685)
- IMAGEN 174. [vol. III, p. 82] Luis de LOSADA, *La juventud triunfante*. Salamanca (1727); Valencia (1750)
- IMAGEN 175. [vol. III, p. 82] LUIS DE LOSADA, *La juventud triunfante*. Salamanca (1727); Valencia (1750)
- IMAGEN 176. [vol. III, p. 83] *Pliegos de villancicos*. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1721)
- IMAGEN 177. [vol. III, p. 83] *Pliegos de villancicos*. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1721)
- IMAGEN 178. [vol. III, p. 83] *Pliegos de villancicos*. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1721)



## INDICE DE TABLAS

(elaboración propia)

- TABLA 1. [p. 35] Concejo general de Jaca (1705)
- TABLA 2. [p. 37] Primeros corregidores de Jaca (1708)
- TABLA 3. [p. 37] Primeros regidores de Jaca (1708)
- TABLA 4. [p. 38] Formación del concejo antes y después de la supresión de los Fueros

TABLA 5.	[p. 38] Formación del Ayuntamiento (1729)
TABLA 6.	[p. 39] Habitantes del Castillo (1718)
TABLA 7.	[p. 42] Cronología de las autoridades religiosas, militares y civiles de Jaca (1700-1746)
TABLA 8.	[p. 43] Eclesiásticos en 1703, 1718 y 1729
TABLA 9.	[p. 58] Evolución de la diócesis de Jaca
TABLA 10.	[p. 93] Obras identificadas de maestros de capilla anteriores a 1700
TABLA 11.	[p. 94] Obras identificadas de compositores anteriores a 1700
TABLA 12.	[p. 104] Obras en romance importadas de Zaragoza
TABLA 13.	[p. 105] Obras en romance de [J.] CONEJOS importadas después de su magisterio
TABLA 14.	[p. 111] Obras importadas de Valencia y Segorbe
TABLA 15.	[p. 124] Villancicos reutilizados incluidos en este estudio
TABLA 16.	[p. 133] Algunos textos de villancicos y cantadas reutilizados en <i>E-J</i>
TABLA 17.	[p. 135] Reutilización de textos en los villancicos editados en este estudio
TABLA 18.	[p. 172] Número de obras seleccionadas
TABLA 19.	[p. 179] Número de voces y coros en las obras seleccionadas
TABLA 20.	[p. 180] Principales características de los villancicos seleccionados
TABLA 21.	[p. 216] Obras de F. Viñas con oboe
TABLA 22.	[p. 217] Obras en romance de F. Viñas con violín
TABLA 23.	[p. 219] Obras en romance de F. Viñas con chirimía
TABLA 24.	[vol. III, p. 9] Cronología política y social (1700-1746)
TABLA 25.	[vol. III, p. 20] Cronología cultural y científica (1700-1746)
TABLA 26.	[vol. III, p. 90] Total de obras de J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual en <i>E-J</i> según inventarios anteriores.



## INDICE DE GRÁFICOS

(elaboración propia)

















GRÁFICO 1.	[p. 5] Genealogía de las dinastías de Borbón y Habsburgo hacia 1700
GRÁFICO 2.	[p. 41] Cronología de papas y obispos (1700-1746)
GRÁFICO 3.	[p. 46] Censo 1718; distribución por estado civil
GRÁFICO 4.	[p. 47] Censo 1718; distribución por profesiones
GRÁFICO 5.	[p. 47] Censo 1718; distribución desglosada por profesiones
GRÁFICO 6.	[p. 74] Formación de la capilla de música jaquesa (1700a-1749)
GRÁFICO 7.	[p. 77] Cronología de los maestros de capilla de la catedral de Jaca (1700-1749) [1]
GRÁFICO 8.	[p. 78] Cronología de los maestros de capilla de la catedral de Jaca (1700-1749) [2]
GRÁFICO 9.	[p. 171] Obras atribuidas localizadas en <i>E-J</i>
GRÁFICO 10.	[p. 173] Cronología de las obras en castellano datadas de J. A. Betrán en <i>E-J</i>

- GRÁFICO 11. [p. 174] Cronología de las obras en castellano datadas de F. Viñas en *E-J*
- GRÁFICO 12. [p. 175] Cronología de las obras en castellano datadas de J. Conejos Igual en *E-J*
- GRÁFICO 13. [p. 175] Cronología de las obras seleccionadas para este estudio
- GRÁFICO 14. [p. 176] Advocaciones en los villancicos de J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual
- GRÁFICO 15. [p. 177] Advocaciones en los villancicos de J. A. Betrán
- GRÁFICO 16. [p. 177] Advocaciones en los villancicos de F. Viñas
- GRÁFICO 17. [p. 178] Advocaciones en los villancicos de J. Conejos Igual
- GRÁFICO 18. [p. 178] Advocaciones en los villancicos seleccionados para este estudio
- GRÁFICO 19. [p. 211] Comparativa de las estructuras de las obras seleccionadas
- GRÁFICO 20. [p. 222] Clasificación por tipología de las obras en romance de J. A. Betrán en *E-J*
- GRÁFICO 21. [p. 222] Clasificación por tipología de las obras en romance de F. Viñas en *E-J*
- GRÁFICO 22. [p. 223] Clasificación por tipología de las obras en romance de J. Conejos Igual en *E-J*
- GRÁFICO 23. [p. 230] Empleo de secciones en los villancicos de J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual
- GRÁFICO 24. [p. 231] Tipologías empleadas por J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual

## INDICE ONOMÁSTICO
























Se incluyen en este índice onomástico los nombres propios citados en los volúmenes I y III. Con respecto al *anexo I – Cronología*, se excluyen los nombres de emperadores, zares y monarcas de otros países reseñados en la TABLA 24 – *Cronología política y social*, así como todos los incluidos en la TABLA 25 – *Cronología de artes, ciencia y pensamiento*, dada su escasa, incluso inexistente, relación con el objeto de estudio y teniendo en cuenta que la inclusión en este índice onomástico del elevado número de personas citadas en el anexo I dificultaría notablemente la consulta del mismo.






Al final del presente apartado, ofrezco brevemente algunos datos biográficos de los músicos vinculados a la capilla de música de la catedral de Jaca.

- 
- AMBIELA, Miguel: I – 69, 73, 77, 79, 80, 81, 93, 121, 132, 145, 219, 227  III – 33,
- ANDRÉS, Nicolás: I – 72  III – 45,
- ANDRÉS, Vicente: I – 68, 90, 91  III – 41, 43, 44, 53
- AGUIRRE, fray Domingo de: I – 60  III – 10, 34
- ALFONSO, Sebastián: I – 93
- ALZÚA, José de: I – 60  III – 10, 34,
- ANGLÉS, Higinio: I – 113,
- ARAUS, Joseph: III – 44,
- ARTO, Juan de: I – 71, 73, 79, 81  III – 33, 35, 37, 39, 54
- ASTORGA, Diego de (arzobispo): III – 14
- ASÚN, Joseph: I – 69, 91  III – 53
- AVENDAÑO, Alejandro de: *Véase Juan de Nájera*
- AZNÁREZ, Joseph (maestro platero): I – 53
- BABÁN, Gracián: I – 94
- BANDRÉS, Martín: I – 71, 83  III – 38, 44
- BARAZA, Juan: I – 94, 97
- BENEDITO, Joseph: III – 36
- BERBIELA, Pedro: I – 68  III – 36
- BESCANSÀ, Lucas: I – 68, 69, 83, 98, 99  III – 38, 39,
- BETRÁN, Andrés: I – 75, 81, 218  III – 44
- BETRÁN PORTAÑA, Joseph Antonio: I – 67-69, 71, 73, 75, 77, 79-82, 91, 98, 112, 115, 121, 124, 132, 135, 136, 138, 139, 141-145, 172, 173, 175, 176, 177, 179, 181-185, 191-197, 210, 213, 220-224, 226, 228-232, 234, 239, 240  III – 13, 33, 36, 38, 53-54, 61-62, 73, 87, 90, 91-102
- BOSQUED, Blas: (Bosquet) I – 75, 76, 91, 104, 105, 116, 167  III – 15, 45
- CABANILLES, Juan Bautista: I – 86, 94, 116
- CALAHORRA, Pedro: I – 88, 164, 165, 166, 167, 237
- Carlos II de Habsburgo (rey de España): I – 3, 4, 11, 12, 26, 27, 28, 31, 32  III – 9
- Carlos III de Borbón (rey de España): III – 12, 16
- Carlos (archiduque): I – 10, 11, 12, 29  III – 10
- Carlos VI (emperador): III – 12, 16, 18
- Carlos IV (rey de España): I – 18
- CARRILLO DE ALBORNOZ, Álvaro (corregidor): I – 37  III – 17
- CÁSEDA, Diego de: I – 94, 133



- CÁSEDA, Joseph de: **I** – 94
- CHARNY, Conde de (corregidor): **I** – 37 **III** – 13
- CHATEAUFORT, Marqués de (Pedro Boyseau; corregidor): **I** – 37 **III** – 15
- Clemente XI (papa): **I** – 176
- COMES, Juan Bautista: **I** – 92
- CONEJOS DE EGÜÉS, Manuel: *Véase Manuel Egüés*
- CONEJOS IGUAL, Joseph Simón: **I** – 67-69, 72-73, 75-76, 78, 80, 87-92, 98-99, 101-109, 111, 114-115, 119, 120, 124, 130-133, 135, 149, 151-152, 154, 156, 158, 160-161, 163, 172, 174-176, 178-179, 181-183, 187-189, 204-210, 218-224, 226-227, 229-234, 239-240 **III** – 31, 55, 57-58, 67-70, 73, 87, 89, 90, 115-145
- CONEJOS IGUAL, Teresa: **I** – 89-91 **III** – 31, 53, 55
- CONEJOS ORTELLS, Joseph Tobías: **I** – 88-90, 106-109, 111, 120, 238
- CORELLI, Arcangelo: **I** – 86, 116
- CORREA, Fray Manuel: **I** – 94
- CRUZ, Sor Juana Inés de la: **I** – 132, 133, 135, 156, 157, 158 **III** – 74, 75
- DEZA, Gerónimo: **I** – 85, 87, 99, 100, 104, 106 **III** – 31, 48, 49
- DIEST, Antonio: **I** – 69, 75, 81, 86, 89, 92 **III** – 42, 44, 53
- DUARTE, Francisco: **I** – 86
- DURANGO, Matías: **I** – 94
- DURÓN, Sebastián: **I** – 86, 94, 112, 113, 115, 116, 145
- EGÜÉS, Manuel: **I** – 88, 89, 107
- ENTRENA, Luis: **I** – 68, 70, 189, 218, 223 **III** – 44
- ESTELA, Miguel (obispo de Jaca): **I** – 85 **III** – 14, 15
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pedro (obispo de Jaca): **I** – 85 **III** – 16
- EZQUERRO, Antonio: **I** – 88
- FARIA DE MELO, Álvaro (corregidor de Jaca): **I** – 36, 37 **III** – 10
- FARNESIO, Isabel de (reina consorte de España): **I** – 17, 18, 97, 119
- Federico I (emperador de Suecia): **III** – 14
- Federico II (rey de Prusia): **III** – 18
- FEIJOO, Benito Jerónimo: **I** – 17, 84 **III** – 17
- Felipe II de Orleans (duque): **III** – 12
- Felipe IV (rey de Aragón): *véase Felipe V*
- Felipe V (rey de España): **I** – 4, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 97, 119 **III** – 9, 11, 14, 15, 16
- Fernando VI (rey de España): **I** – 11, 17, 174 **III** – 12
- FERRERAS, Juan de: **III** – 14
- FONCILLAS, Mateo (obispo de Jaca): **I** – 40 **III** – 10, 13
- FRÍAS, Miguel Lorenzo de (obispo de Jaca): **I** – 39, 40 **III** – 9
- GALÁN, Cristóbal: **I** – 94
- Gregorio VII (papa): **III** – 15
- Gregorio VIII (papa): **I** – 50
- Inocencio XII (papa): **I** – 4 **III** – 9
- Inocencio XIII (papa): **III** – 13, 14
- LACASA (músico, infante): **III** – 36
- LACASTA Y PUEYO, Manuel (alcalde mayor): **III** – 12
- LAFUENTE, Diego (infante): **I** – 75 **III** – 44
- LAFUENTE, Francisco (tenor): **I** – 96 **III** – 44
- LAFUENTE, Andrés (infante, organista): **I** – 75 **III** – 42
- LAFUENTE, Joseph (maestro de capilla): **I** – 69, 93, 121, 132-133, 135-136, 138-139, 141 **III** – 33, 73-74
- LANUZA, Joseph: **I** – 77-78, 82, 86, 89-90, 98-99, 101-102, 104, 106 **III** – 38, 43, 48, 57-58
- LATORRE, Jerónimo: **I** – 94
- LIZALDE GIMÉNEZ, Jesús: **I** – 61, 82, 167, 169, 237-238, 240

- LONGÁS, Juan Pascual de (organero): **III** – 37
- LOSADA, Luis de: **I** – 135, 157-159  **III** – 82
- Luis I Borbón (príncipe y rey de España): **III** – 10, 14, 36
- Luis XIV (rey de Francia): **I** – 4, 6
- LUZÁN, Ignacio de: **I** – 17  **III** – 17
- NÁJERA, Juan de: **I** – 16
- MADARIAGA, Alonso de (corregidor de Jaca): **I** – 37, 39  **III** – 12
- MANZANO DE CARVAJAL, Juan Domingo (obispo de Jaca): **I** – 44  **III** – 18
- MARCHANTE, León: **I** – 158
- MARÍN, Miguel Ángel: **I** – 82, 84, 88, 165, 166, 167, 215, 217, 237, 239
- MARTÍN, Manuel: **I** – 86  **III** – 48
- MAULEÓN, Francisco: **III** – 10, 13, 14, 15
- MICIECES, Tomás: **I** – 94, 145
- MONTOLÍO, David: **I** – 88, 106
- MONTORO, Joseph Pérez de: **I** – 158
- NÁJERA, Juan de (Alejandro de Avendaño): **I** – 16, 17
- NOGUÉS, Ramón de (obispo de Jaca): **I** – 48, 98  **III** – 16, 17
- OROMÍ BERTOLÍN, Ricard: **I** – 88
- ORTELLS, Antonio Teodoro: **I** – 88-89, 106, 111
- PALANCO, Francisco (obispo de Jaca): **I** – 15, 16, 85  **III** – 13
- PALESTRINA, Giovanni Pierluigi: **I** – 94, 95
- PASTOR, Luis: **I** – 77, 78, 83  **III** – 31, 39, 51
- PATÍÑO, Carlos: **I** – 94, 112, 115
- PIEDRAFITA PALACIO, Francisco (tenor y maestro de capilla): **I** – 69, 75, 77, 79-81, 172, 176, 218, 224, 229  **III** – 33, 35, 44, 53, 54
- PORTAÑA, Andrés (infante y bajonista): **I** – 71, 72  **III** – 45
- PORTAÑA, Domingo (canónigo): **I** – 73, 75, 80  **III** – 33
- PORTERÍA, Francisco: **III** – 48
- PUEYO, Elías (infante, bajonista): **I** – 71, 220  **III** – 45
- PUEYO, Joseph Bernardo (infante): **I** – 75  **III** – 41
- PUEYO, Juan Francisco: **I** – 75
- PUJOL, Juan: **I** – 94, 95
- QUEROL, Miguel: **I** – 84, 88, 163-164
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Felipe (corregidor de Jaca): **I** – 37  **III** – 18
- ROMERO, Mateo: **I** – 94
- ROOKE, George: **III** – 9
- RUIZ SAMANIEGO, Joseph: **I** – 94
- SABOYA, M<sup>a</sup> Luisa de (reina consorte de España): **I** – 6, 11, 28  **III** – 9, 12
- SAGUENS, Juan: **I** – 16
- SALUZZIO, marqués de (general al servicio de Felipe V): **I** – 30  **III** – 10
- SAN JUAN, Joseph de: **I** – 94
- SANA, Miguel: **III** – 40
- SÁNCHEZ, Pascual: **I** – 218-220  **III** – 39, 42-43
- SÁNCHEZ, Vicente: **I** – 133, 135, 142-143  **III** – 74-75
- SANZ, Gerónimo (infante): **I** – 75  **III** – 41, 44
- SARMIENTO DE SOTOMAYOR, Antonio (obispo de Jaca): **I** – 40  **III** – 15
- SAYAS, Juan Francisco: **I** – 67, 77-78, 80, 82-84, 98, 145, 172, 220, 232, 234, 239-240  **III** – 38
- SERRA (SIERRA), Luis: **I** – 67, 78, 85, 89-90, 100-104, 106, 131, 135, 149, 151, 154, 160, 161, 174, 229, 241  **III** – 43, 47, 57-58
- SERRA, Francisco (contralto en El Pilar): **I** – 90  **III** – 48
- SEYRA Y FERRER, Juan: **III** – 9
- SOLANA, Francisco: **I** – 94

TAFALLA NEGRETE, Joseph: <b>I</b> – 135, 146-147  <b>III</b> – 70	VILLACAMPA, Gregorio: <b>III</b> – 41
TORICES, Alonso de: <b>I</b> – 94, 133	VILLACAMPA, Pedro: <b>I</b> – 30
TORRE, [...] de la: <b>I</b> – 116	VILLANOVA, Joseph de: <b>I</b> – 85, 99-100, 120  <b>III</b> – 31, 47
TORRES, José de: <b>I</b> – 118	VIÑAS, Francisco: <b>I</b> – 67-70, 73, 76-77, 80, 82, 84-87, 90, 98-100, 104, 112, 115-116, 124, 126, 128, 132-133, 135, 146-148, 163, 166-168, 172-177, 179, 181-183, 185-187, 198-203, 210, 213-223, 225-226, 228-234, 239-241  <b>III</b> – 31, 42, 48, 63-67, 77, 87, 90, 103-114
VADO, Juan Bautista del: <b>I</b> – 135, 144-145  <b>III</b> – 76	
VALLS, Francisco: <b>I</b> – 114, 115	
VARGAS, Urbán de: <b>I</b> – 94	XARABA Y BRUNA, Diego: <b>I</b> – 86, 94, 116
VICO, Pedro (corregidor): <b>I</b> – 37  <b>III</b> 12	XUÁREZ, Alonso: <b>I</b> – 94
VICTORIA, Tomás Luis de: <b>I</b> – 94	ZAPATA, Diego Mateo: <b>I</b> – 16
VILLACAMPA ARA, Antonio: <b>I</b> – 99	



AMBIELA, Miguel. *Maestro de capilla* (1695c-05.05.1700)

ANDRÉS, Nicolás. *Bajonista* (04.04.1739), *contralto provisional* (hasta 17.05.1753)

ANDRÉS, Vicente. *Organista* (fl. 1729; †1779)

ARAUS, Joseph. *Infante* (09.07.1736)

ARTO, Juan de. (†24.01.1735) *Tenor, arpista, bajonista* (22.02.1687). En 1700 quedó al cuidado de los infantes tras la promoción de Miguel Ambiola a Zaragoza (05.05.1700).

ASÚN PARDO, Joseph. *Tenor* (01.07.1737-1742?)

BANDRÉS, Martín. *Infante* (1705), *bajonista* (fl. 1718-06.11.1738a). Tras la renuncia de Juan Francisco Sayas (1718c) quedó al cuidado de los infantes, tarea que el 06.07.1719 fue asignada al contralto Lucas Bescansa.

BARA, Juan de. *Sochantre* (13.10.1713)

BERBIELA, Pedro. *Organista* [06.12.1695] (fl. 1703)

BESCANSÀ, Lucas. *Contralto* (10.06.1716). El 06.07.1719 se le asignó el cuidado de los infantes.

BETRÁN, Andrés. *Infante* (fl. 1718). *Bajonista* (1725c-1735).

- BETRÁN PORTAÑA, Joseph Antonio. (\*Jaca, 28.01.1682; †*Ibidem*, 24.12.1716). *Infante* (18.04.1687), *escolano* (07.11.1692), *contralto* (1704a-12.03.1716) y *maestro de capilla* (24.03.1704-†24.12.1716)
- BOSQUED, Blas. (\*Jaca, 08.12.1727; †*Ibidem*, 14.10.1799). *Infante* (16.10.1739), *infante mayor* (1746), *maestro de capilla* (14.04.1750-†14.10.1799).
- BOSQUED, Gabriel. (\*Jaca, 1732). *Infante* (19.10.1740). En 1750 se trasladó a la cercana localidad de Sallent de Gállego como organista.
- CONEJOS IGUAL, Joseph Simón. (\*Rubielos, 27.10.1709). *Maestro de capilla* (03.07.1734-18.10.1749). En 1734 se documenta su relación como alumno de Luis Serra en Zaragoza. Su hermana Teresa Conejos se casó en Jaca con el contralto Antonio Diest el 16.10.1740.
- DIEST, Antonio. *Infante* (1721a), *contralto* (04.05.1721-14.09.1746). El 16.10.1740 se casó con Teresa Conejos, hermana del maestro de capilla Joseph Conejos Igual
- ENTRENA, Luis. *Violinista y contralto* (30.04.1735)
- FONDEIRAS, Gregorio. *Infante* (02.09.1730)
- LABARTA, Diego. (†Jaca, 30.12.1735). *Sochantre*, fue admitido en la capilla como cantor y músico de instrumento el 06.04.1694. *Bajonista* (1718)
- LAFUENTE, Andrés. (\*1725). *Infante* (25.10.1733), *contralto* (1748a)
- LAFUENTE, Diego. (\*1727; †31.07.1739) *Infante* (09.07.1736-31.07.1739)
- LAFUENTE, Francisco. *Tenor provisional* (30.04.1737)
- LAFUENTE, Joseph. (Jaca, †23.03.1689). *Maestro de capilla* (1677-†23.03.1689)
- PIEDRAFITA PALACIO, Francisco. (\*Jaca, [06-15].01.1668; †*Ibidem*, 06.04.1737). *Tenor* (*fl.* 29.04.1684-†06.04.1737) y *maestro de capilla* (05.05.1700-24.03.1704).
- PORTAÑA, Andrés. *Bajonista provisional* (17.01.1739-04.04.1739). Después de esa fecha continuó como suplente.
- PUEYO, Elías. *Infante* (30.04.1749), *bajonista*. El 07.11.1760
- PUEYO, Joseph Bernardo. *Infante* (01.11.1729)
- PUEYO, Juan Francisco. *Infante mayor* (01.11.1729). El 18.10.1749 quedó al cuidado de los infantes tras la renuncia de Joseph Conejos.
- SANA, Miguel. *Infante* (05.05.1726)
- SÁNCHEZ, Pascual. *Infante* (12.04.1720), *contralto*, *organista* y *violinista*. En 1731 quedó al cuidado de los infantes tras la renuncia de Francisco Viñas. El 30.11.1733

renunció al beneficio de la capilla de santa Orosia. El 05.07.1734 pidió licencia para trasladarse a Zaragoza a estudiar violín.

SANZ, Gerónimo. *Infante* (01.11.1729-09.07.1736a)

SAYAS, Juan Francisco. (†1764?). *Maestro de capilla* (15.06.1717-1718c)

VILLACAMPA, Gregorio. *Infante* (15.12.1729a-02.09.1730, despedido).

VIÑAS, Francisco. (\*Barcelona, 1698; †Calahorra, 11.04.1784). *Maestro de capilla* (19.01.1722-19.11.1731). En 1731 promocionó a Calahorra, donde permaneció en el cargo hasta 1771.

XIMÉNEZ, Francisco. *Infante* (fl. 1718)

## RESUMEN / ABSTRACT

La presente tesis doctoral trata del cultivo y práctica musical en Jaca durante la primera mitad del siglo XVIII. La situación estratégica de la ciudad, en el enclave fronterizo con Francia, dotó a su catedral de un carácter sobresaliente en el contexto europeo al menos desde la Edad Media, cuando se convirtió en punto de entrada obligado a la península para las personas e ideas que iban a circular por el Camino de Santiago.

Con el cambio dinástico acaecido en España a la muerte del último monarca habsbúrgico Carlos II y la consiguiente Guerra de Sucesión, desde los inicios del Setecientos la capital altoaragonesa iba a cobrar un nuevo protagonismo social y cultural en las relaciones entre Francia y España, gracias al emplazamiento militar de su ciudadela (que albergaría una guarnición militar permanente) y al apoyo mostrado por la ciudad a Felipe V, en contra de los territorios colindantes aragoneses (partidarios del pretendiente austríaco al trono).

De ese modo, la ciudad se convirtió en un baluarte especialmente privilegiado por la nueva corona, que lo utilizó como modelo de fidelidad (en un primer momento, de resistencia y luego de difusión de los valores borbónicos), con el reconocimiento del nuevo monarca al finalizar la guerra a su favor. Musicalmente, si el período bélico coincidió con una fase de cierta estabilidad y cerrazón (durante el magisterio del músico jaqués Joseph Antonio Betrán), una vez finalizada la guerra, y espoleada la ciudad por la euforia de haber salido vencedora –estando rodeada por un entorno hostil–, se despertó el interés del cabildo por contratar maestros de capilla de otras localidades, en un aperturismo hasta entonces no conocido que se asentó a partir del establecimiento de unos fuertes vínculos con Barbastro, Zaragoza, Tarazona y Barcelona.

Fue así como, pese a las graves consecuencias que tuvo en los reinos de la Corona de Aragón la supresión de sus Fueros –como castigo por su inclinación hacia el archiduque Carlos–, Jaca recibió ciertos privilegios políticos, como su representación en las Cortes Generales. En lo musical, una ciudad con un importante contingente foráneo de mandatarios, soldados de alta graduación y jerarquía eclesiástica asignados mediante nombramiento real (que irían copando poco a poco los puestos de mayor visibilidad social), iba a recibir con naturalidad y cierta complacencia, una serie de materiales que, o bien llegados desde la corte, o bien pasados por el tamiz cortesano (música francesa e italiana y nuevas maneras de hacer y concebir el fenómeno musical –cantatas, arias, recitados, una nueva orquesta basada en violines, oboes y trompas frente a los antiguos ministriles, etc.–), todavía tardarían un tiempo en llegar y asentarse en otros territorios ideológicamente menos proclives.

Entretanto, los privilegios concedidos por el rey tuvieron su repercusión en apoyos económicos que iban a favorecer el crecimiento artístico y con él un aumento de la actividad musical que estimularía la contratación esporádica de músicos de otras ciudades. La guerra había causado estragos fuera, pero también dentro de la ciudad, y a

pesar de ello, se arbitraron soluciones de compromiso para dotar a su templo principal de la mejor música posible: no se convocaron oposiciones a su magisterio de capilla, pero se trató de conseguir a los músicos más acreditados a través de la gestión y explotación de los contactos institucionales y aun personales que se habían fraguado en aquellos años y de los que entonces, como ciudad “vencedora” en la contienda, podía sacar partido.

En cualquier caso, esta efervescencia socio-política –que supuso en la ciudad un cierto trasiego de personalidades civiles, militares y religiosas– se tradujo en lo musical y, de modo muy en particular, en la intensa actividad de su capilla de música catedralicia, adonde llegaron las obras de autores como Pergolesi, Galuppi, Porpora, Hasse, Conforto o Jommelli, mientras los maestros de capilla locales (Betrán, Sayas, Viñas, Conejos Igual) se hacían eco, poco a poco, de las novedades llegadas desde el exterior –y en esto, las relaciones interpersonales de los músicos llegados de fuera o sus propios contactos e inquietudes, favorecieron la recepción de una amplia literatura musical foránea–, al tiempo que se iban despojando de las viejas maneras de hacer música heredadas del siglo anterior.

Es así como el villancico acabó por convertirse en el punto de confluencia al que concurrían –de un modo mucho más flexible que en el apartado más puramente litúrgico– tradiciones, innovaciones y nuevas técnicas de composición, como reflejo de unos estilos que, llegados de fuera, se asimilaban o aclimataban en la producción local para evolucionar hacia nuevas formas de expresión, gracias a la sustitución paulatina del viejo instrumentario por otro nuevo –conducente poco a poco hacia la que sería a no mucho tardar la orquesta ‘clásica’–, de todo lo cual ha quedado testimonio en un rico archivo musical, en cuyo repertorio, en gran medida inédito, pretende bucear la presente investigación.

#### **PALABRAS CLAVE:**

Jaca, Aragón, Felipe V, siglo XVIII, música, catedral, Joseph Antonio Betrán, Juan Francisco Sayas, Francisco Viñas, Joseph Conejos Igual, repertorio, recepción, circulación, archivo musical, villancico, cantada, cantata española, incorporación de violines y oboes, cambio estilístico.



*This doctoral dissertation deals with the development and practice of music in the city of Jaca during the first half of the Eighteenth-century. From the Middle Ages onwards, the city's strategic position on the frontier with France granted its cathedral a notable status within the European context and it became a key point of entry into the peninsula through the 'Camino de Santiago' and for the people and ideas that travelled along it.*

*The dynastic changes that came about in Spain on the death of the Habsburg King Charles II and the subsequent War of Spanish Succession granted Jaca a new social and cultural protagonism in the early 1700s. Its military citadel (which harboured a permanent garrison) and its loyal allegiance to Philip V in direct opposition to the surrounding territories which supported the Austrian claim to the throne, played a key role in the relationship between France and Spain.*

Thus Jaca became a favoured stronghold of the new monarch who used it as a model of loyalty (firstly at the forefront of the resistance and latterly as a vehicle for the dissemination of Bourbon values) once the war ended in his favour and he was proclaimed as the rightful heir to the throne. In musical terms, whereas the period of war had encouraged a certain stability and conservatism (particularly during the period of influence of the local musician Joseph Antonio Betrán), the end of war and the euphoria awakened by the city's triumph –surrounded as it had been by hostile territories–, spurred an interest on the part of the cathedral chapter in hiring chapel masters from further afield. A previously unknown climate of openness based on the creation of strong links with the cities of Barbastro, Zaragoza, Tarazona and Barcelona flourished in the city.

Therefore, despite the grave consequences for the Crown of Aragon of the suppression of its special exemptions –as a punishment for supporting the Archduke Charles–, Jaca was nonetheless awarded certain political privileges, such as the right to representation in the Spanish Parliament. In a musical context, the fact that it became a city with an important population of foreign mandatories, high-ranking military officers and members of the church hierarchy assigned to Jaca by royal decree (who would gradually occupy positions of greater social relevance) meant that it was better disposed to willingly accept and assimilate a range of innovations that arrived through the influence of the court or through the filter of courtesan entertainment (French and Italian music and new ways of creating and understanding music –such as cantatas, arias, recitative and a new type of orchestra made up of violins, oboes and horns as opposed to the old tradition of minstrels–), developments that would take longer to find acceptance in other less ideologically well-disposed territories.

In the meantime, the favours dispensed by the King resulted in greater economic support which favoured the arts and stimulated an increase in musical activity and in the occasional employment of musicians from other cities. The war had severely damaged the surrounding area as well as the city itself, but despite this, compromises were sought to guarantee the cathedral had the best possible music. The position of chapel master was not permanently filled but an attempt was made to obtain the services of the most recognised musicians of the time by using and managing the professional and institutional contacts established during the war years and which Jaca's position as a victorious city now allowed it to fully exploit.

In any case, this period of intense socio-political activity which provided Jaca with a constant flow of civil, military and religious personalities of note resulted in a rich period of activity on the part of the music chapel of the cathedral which performed the work of composers such as Pergolesi, Galuppi, Porpora, Hasse, Conforto o Jommelli, while local chapel masters (Betrán, Sayas, Viñas, Conejos Igual) slowly incorporated these external influences to their own work. The interpersonal relationships and contacts forged by external musicians and their musical activity favoured the assimilation of a broad range of foreign musical literature while the old ways of creating music that had been inherited from the previous century were gradually left behind.

Thus the 'villancico', a far more flexible vehicle than the purely liturgical elements, became the meeting point of tradition, innovation and new composition techniques, and reflected the styles that arrived from abroad, which were adapted and



*assimilated to local compositions and gradually evolved into new forms of expression aided by the progressive substitution of old instruments for new and the eventual transition to a “classical” orchestra. A rich musical archive bears witness to this process and it is this largely unpublished repertoire that has formed the basis for this dissertation.*

**KEY WORDS:**

*Jaca, Aragón, Philip V, 18<sup>th</sup> century, music, cathedral, Joseph Antonio Betrán, Juan Francisco Sayas, Francisco Viñas, Joseph Conejos Igual, repertoire, reception, circulation, musical archive, ‘villancico’, ‘cantada’, Spanish cantata, incorporation of violins and oboes, stylistic change.*

## INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar la descripción de los aspectos básicos de esta tesis doctoral, considero necesario hacer algunas aclaraciones en relación al título elegido para la misma. El objeto de estudio de la presente investigación son las obras en lengua vernácula compuestas por los maestros de capilla de la catedral de Jaca de la primera mitad del siglo XVIII –de los que se conservan obras identificadas–: Joseph Antonio Betrán (1704-1716), Francisco Viñas (1722-1731) y Joseph Conejos Igual (1734-1749). La extensión de los magisterios de estos tres compositores coincidió de forma muy aproximada con el reinado de Felipe V de Borbón, cuya llegada al trono supuso un cambio dinástico en España y originó el estallido de la Guerra de Sucesión (1700-1715), en la que Jaca adquirió un papel relevante, debido a su situación estratégica en el Alto Aragón y al apoyo prestado a la causa borbónica. Considerando la implicación de la ciudad en este acontecimiento político –y por consiguiente, social, religioso y cultural– he optado por enmarcar cronológicamente mi investigación en el período coincidente con las dos etapas del reinado de Felipe V (1700-1724; 1724-1746).

En segundo lugar, el término ‘villancico’, utilizado en el título y empleado de forma recurrente en el primer volumen de este trabajo, debe entenderse desde un punto de vista genérico, mediante el cual se hace referencia a las obras en lengua romance –a diferencia de las obras en latín o de la música instrumental– y no a la tipología de las composiciones, según la cual –y como desarrollaré más adelante– el villancico era un tipo de composición en lengua vernácula, junto con letras, dúos, tercios, cuatros y –más adelante– cantadas, que se diferenciaban entre sí, fundamentalmente, por los recursos vocales empleados y la estructura de las composiciones.

## OBJETIVOS

El principal objetivo de esta tesis doctoral es ampliar los estudios existentes hasta el momento relacionados con los cambios de estilo que se produjeron en el villancico religioso en España a comienzos del siglo XVIII, centrando esta investigación en los villancicos compuestos en la catedral de Jaca durante la primera mitad del siglo y en aquellos recibidos en la seo jaquesa, procedentes de otras importantes sedes musicales del país.

El contacto directo con los fondos albergados en el archivo musical de la catedral, durante su proceso de catalogación –en el que estoy trabajando actualmente, gracias a la contratación por parte del cabildo catedralicio–, y el estudio y análisis de los mismos, me permiten ofrecer este estudio del género, de su evolución durante las primeras décadas del siglo y de la recepción que tuvieron en Jaca los diferentes estilos que se interpretaban en otras ciudades españolas, así como los motivos que favorecieron esta llegada de repertorio –que sin duda supuso una influencia para los maestros de capilla jaqueses– y la formación y continua ampliación del archivo musical, rico en

fondos no solo de compositores locales, sino especialmente de compositores españoles e internacionales. El estudio de las relaciones de la capilla de música de esta catedral con las de otras ciudades, así como la circulación de músicos y repertorios, es uno de los puntos de partida sobre los que se fundamenta esta investigación.

El acontecimiento más importante vivido en España a comienzos del siglo XVIII a nivel político y, por consecuencia, social, económico, cultural, filosófico e incluso religioso, fue la llegada de los Borbones a la Casa Real Española. Los reinos de la Corona de Aragón intervinieron activamente en el conflicto originado por esta sucesión dinástica, posicionándose mayoritariamente de parte del archiduque Carlos. En este entorno político es imprescindible destacar la implicación que tuvo la ciudad de Jaca –importante emplazamiento militar durante la Edad Moderna– que, contraria a la adhesión de otras ciudades aragonesas, participó activamente en la llegada al trono de Felipe V. La inclinación de Jaca hacia el Borbón durante la Guerra de Sucesión se vio recompensada al finalizar el conflicto mediante el otorgamiento a la ciudad de determinados privilegios que bien pudieron tener consecuencias directas o indirectas sobre la música catedralicia y de algún modo favorecer el enriquecimiento de los fondos del archivo, mediante la recepción de obras de reconocidos compositores nacionales e internacionales no existentes en otros archivos de catedrales mejor posicionadas económica o jerárquicamente en España a comienzos del siglo XVIII.

Para analizar la evolución del género, a partir de las obras de los maestros jaqueses, ha sido necesario poder realizar una comparación de obras de tres compositores, motivo por el cual el período estudiado abarca una extensión de 46 años. La decisión de enfocar esta investigación en un espacio de más de cuatro décadas ha estado supeditada a las características de la capilla de música de la seo jaquesa durante la primera mitad del siglo. Entre 1700 y 1749 ejercieron el cargo cinco maestros de capilla: Francisco Piedrafita (de forma interina entre 1700 y 1704), Joseph Antonio Betrán (1704-1716), Juan Francisco Sayas (1717-1718), Francisco Viñas (1722-1731) y Joseph Conejos Igual (1734-1749). Durante este período existieron además dos amplios intervalos vacantes entre 1718-1722 y 1731-1734. En último lugar, teniendo en cuenta que de estos cinco maestros de capilla únicamente se conservan obras de tres de ellos (J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual), he considerado necesario tomar como muestra este período de más de cuatro décadas, ya que haber centrado esta investigación en un intervalo más corto habría supuesto prácticamente dedicar la misma a uno o dos compositores, lo cual no habría permitido realizar la comparativa necesaria para poder analizar la evolución del género.

Debido a mi doble formación académica –como intérprete, directora de coro, y como musicóloga– he considerado necesario en todo momento mantener el equilibrio entre estas dos perspectivas: la interpretativa y la musicológica/científica, de modo que este trabajo pueda resultar de interés para ambas disciplinas. El fin último de esta investigación es, por tanto, poder ofrecer a intérpretes y musicólogos la edición crítica de una selección de repertorio albergado en el archivo musical jaqués que permita realizar una interpretación históricamente informada y, de este modo, llevar a cabo su difusión, no solo entre el ámbito científico, sino también en el de la música práctica e interpretativa, favoreciendo así lo que, a mi juicio, debe lograrse en una tesis dedicada a esta disciplina: que la música resurja, fluya desde el papel y viaje hasta el oído, cumpliendo así el fin para el que fue concebida.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

La música religiosa en Aragón, enfocada desde diferentes perspectivas, ha sido objeto de estudio de numerosos musicólogos a lo largo del tiempo. En primer lugar se encuentran las publicaciones realizadas por Pedro Calahorra Martínez en 1977 y 1978 dedicadas a la música y músicos en Aragón y en Zaragoza hasta el siglo XVIII. Entre las investigaciones existentes sobre la música en las catedrales de Aragón durante este período destaca la publicación realizada por José Vicente González Valle, Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban, en 2008.

De los numerosos estudios dedicados al villancico religioso en España en la Edad Moderna cabe destacar la tesis doctoral y posteriores investigaciones de Antonio Ezquerro Esteban en relación con el villancico en Aragón en los siglos XVII y XVIII, así como los realizados por Álvaro Torrente Sánchez-Guisande centrados en la italianización de la música sacra a comienzos del siglo XVIII, los nuevos géneros como la cantata y la ópera, y la circulación de músicos en España. Realizado de forma conjunta entre Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín destaca el catálogo descriptivo de pliegos de villancicos en la British Library de Londres y en la University Library de Cambridge.

Dedicadas a la música en Jaca se encuentran diversas publicaciones realizadas por Miguel Ángel Marín dentro del ámbito de la musicología urbana, relacionadas con su tesis doctoral, cuyo objeto de estudio fue la música en la ciudad de Jaca en la Edad Moderna.

En último lugar, ha sido de gran importancia para el archivo musical de la catedral de Jaca el trabajo realizado por Pedro Calahorra Martínez en la década de 1970, consistente en la clasificación de las obras almacenadas en legajos, así como la realización de un primer inventario –no concluyente, debido a la gran cantidad de papeles no identificados que quedaron almacenados en el “cementerio”–. En la ampliación de este inventario trabajó posteriormente Antonio Ezquerro Esteban y en la actualidad lo sigue haciendo el actual archivero (canónigo bibliotecario y organista) Jesús Lizalde Giménez. Actualmente yo misma estoy continuando el trabajo iniciado por Pedro Calahorra, gracias a que –ya avanzada la realización de esta tesis doctoral– el cabildo catedralicio me ha encargado retomar dicha tarea para ampliar la identificación de los fondos con el fin de realizar decididamente la catalogación del archivo.

## **FUENTES Y METODOLOGÍA**

La música en la catedral de Jaca ha sido y es un tema recurrente en el desarrollo cultural de ámbito aragonés. Sin embargo no ha sido, como se verá, particularmente atendido hasta fechas relativamente recientes y ni mucho menos en su totalidad, sino apenas de manera parcial. Por ello, y a pesar de que esta investigación presente un apartado reflexivo especialmente cuidado, han sido necesariamente muchos los materiales puramente “de archivo” que he manejado, con vistas a poder cubrir algunas de las lagunas existentes y justificar mejor las reflexiones y el debate que a partir de lo conocido hasta ahora se habrían suscitado.

La presente investigación se ha centrado fundamentalmente en tres apartados, todos ellos complementarios entre sí: en primer lugar el trabajo de archivo (consistente

en la “exhumación” de datos, puramente positivista, de materiales inéditos pero verdaderamente sustanciales y de interés para el mejor conocimiento de la temática que se plantea); en segundo término, esta tesis cuenta con un componente específicamente musical consistente en el rescate y puesta al día de una relación de partituras musicales nuevamente dispuestas para su interpretación y difusión pública; en tercer lugar, esta tesis presenta el indispensable objetivo final, de carácter musicológico, de promover la reflexión sobre los materiales trabajados, suscitando, de ese modo, el necesario debate entre los profesionales que pueda derivar en la mayor visibilidad y puesta en valor del objeto de estudio.

Una gran parte de las fuentes musicales utilizadas en esta investigación son inéditas, por lo que ha sido necesaria una intensa tarea previa de búsqueda, selección y edición de este material musical. Los criterios empleados para la selección de estas obras pueden consultarse en el capítulo 4.1 de este mismo trabajo.

Las fuentes documentales y musicales utilizadas durante esta investigación han sido localizadas fundamentalmente en los archivos catedralicio, diocesano y municipal de Jaca, y en menor medida en diferentes archivos institucionales en Huesca, Zaragoza, Teruel, Barcelona y Valencia, y son las siguientes:

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JACA:**

- Censo de la diócesis (año 1746) [sign. 13-5]

**ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE JACA:**

- Libros de *Gestis Capituli* (años 1659-1698; 1700-1735; 1735-1767) [cajas 3-4]
- *Cinco libros* de la Cura parroquial de la catedral de Jaca –bautismos, confirmaciones, matrimonios, defunciones y cumplimientos pascuales– (años 1600-1661; 1661-1715; 1715-1736)
- Libro de ordenaciones sacerdotales (1700-1733; 1734-1735) [cajas 745-746]
- Correspondencia (año 1734) [caja 33]
- Libro de pagos (año 1723) [sign. 27-9]

**ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE JACA:**

- Fondo A: Libros de coro, siglos XII-XIX
- Fondo B: Papeles de música, siglos XVI, XVII y XVIII
  - I. Autores [cajas 1 a 41]
  - II. Anónimos [cajas 42 a 56]
  - III. Borradores [cajas 57 a 60]
  - IV. Papeles sueltos no identificados [cajas 61 a 66]
  - V. Colecciones (música vocal, música de tecla, textos literarios) [cajas 67 y 68]
- Fondo G: Instrumentos musicales

**ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE HUESCA:**

- Formación del concejo general de Jaca (año 1705) [sign. 9850]

**ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE JACA:**

- *Libros de deliberaciones del concejo de Jaca* (años 1697-1700; 1701-1705; 1706-1714; 1715-1723) [cajas 857-860]
- Censos de población (años 1718 y 1729) [cajas 220 y 222]

- Documentos de pago (años 1729-1731) [caja 517]
- Cédulas reales [caja 261]

**ARCHIVO CAPITULAR DE LA SEO DE ZARAGOZA:**

- Libros de *Gestis Capituli* (años 1715-1736)
- Correspondencia (año 1734)

**ARCHIVO CAPITULAR DE EL PILAR DE ZARAGOZA:**

- Libros de *Gestis Capituli* (años 1717-1734)
- Correspondencia (años 1720 a 1740) [caja 59]

**ARCHIVO MUSICAL DE LAS CATEDRALES DE ZARAGOZA:**

- *E-Zac*, 14/140 *Laetatus sum*, Conejos

**ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE TERUEL:**

- Libros sacramentales de Rubielos –bautismos, confirmaciones, matrimonios– (años 1620-1702; 1703-1778)

**ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TERUEL:**

- Libros de *Gestis Capituli* (años 1668-1711; 1712-1747)

**ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE TERUEL:**

- Obras en romance [sección 3ª] y obras en latín [sección 5ª]
  - *E-TE*, 3/126 *Jilgueros del aire ufanos*, Miguel Ambiola
  - *E-TE*, 3/190 *Si el amor llueve rayos*, Joseph Conejos Ortells
  - *E-TE*, [5/...] *Salve Regina*, Luis Pastor

**ARCHIVO MUSICAL DEL REAL COLEGIO-SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI, VALENCIA:**

- Obras de Antonio Teodoro Ortells
  - *E-VAcp*, CM-O-16 *Laetatus sum*
  - *E-VAcp*, CM-O-24 *Magnificat*
- Obras de Joseph Conejos Ortells
  - *E-VAcp*, CM-C-136 *Domine ad adjuvandum*
  - *E-VAcp*, CM-C-140 *Laetatus sum*

**ARCHIVO DEL ANTIGUO INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA [ACTUALMENTE: DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS-MUSICOLOGIA DE LA INSTITUCIÓN MILÁ Y FONTANALS-CSIC, BARCELONA]:**

- Fichas catalográficas de los fondos del archivo musical de la catedral de Jaca, *E-J* realizadas por Miguel Querol.

**BIBLIOTECA DE CATALUÑA:**

- Fondo Felipe Pedrell – Documentación diversa [Material inédito recopilado por Felipe Pedrell y donado al Instituto de Estudios Catalanes en 1917].
  - *Maestros de capilla del Salvador; Maestros de capilla en La Seo de Zaragoza* [M 933/10]

**BIBLIOTECA NACIONAL:**

- *Narraciones históricas* de Francisco Castellví [sign. Ms. 421/III/56]
- Apuntes biográficos de diversas personas, cartas y otros documentos, recopilados por Francisco A. Barbieri. *Juan Francisco Sayas* [sign. MSS/14043/304]

Para la realización del capítulo correspondiente a la reutilización de textos de villancicos he consultado las siguientes fuentes:

**FUENTES PRIMARIAS:**

- Ediciones de la obra poética de Vicente Sánchez, Joseph Tafalla Negrete y Sor Juana Inés de la Cruz.
- *La juventud triunfante*. Narración de las fiestas celebradas con motivo de la canonización de San Luis de Gonzaga en 1727.
- Juan del Vado: *De virtudes peregrinas* [*E-SE* 52/21].
- Pliegos de villancicos de Reyes del Pilar de Zaragoza (1671, 1672, 1673, 1675, 1679, 1721, 1742 y 1754).
- Pliegos de villancicos de Navidad de la Capilla Real (1719).
- Pliegos de villancicos de Navidad de la catedral de Sevilla (1727).
- Pliegos de villancicos de Navidad de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (1734).
- Pliegos de villancicos de Navidad de la Real Capilla de La Encarnación (1739).

**FUENTES SECUNDARIAS:**

- Transcripción manuscrita de *De virtudes peregrinas* cedida para esta investigación por Patxi García Garmilla (Aula Boreal).

## —— CONTEXTUALIZACIÓN ——





## EL ENTORNO POLÍTICO Y RELIGIOSO EN EUROPA Y EN ESPAÑA<sup>2</sup>

### 1. LA SUCESIÓN A LA CORONA

El 1 de noviembre de 1700 falleció en Madrid el rey Carlos II de Habsburgo. Ante la ausencia de descendientes, el monarca había establecido mediante testamento cuatro años antes que su sucesor sería su sobrino nieto José Fernando de Baviera, pero este murió en 1699 a la edad de siete años.

La sucesión de la Corona española mantuvo en alerta a todas las potencias europeas, que años antes de la muerte de Carlos II ya habían comenzado a establecer alianzas para garantizar la buena sucesión del trono. El emperador Leopoldo I de Austria, temeroso ante las consecuencias políticas que tendría la llegada a España de los Borbones y que supondría la hegemonía de la dinastía en Europa, comenzó a diseñar junto con Inglaterra y los Países Bajos la creación de una Gran Alianza para asegurar una sucesión favorable a sus intereses. Por su parte los partidarios del candidato francés, ante el evidente deterioro de salud de Carlos II y la muerte de José Fernando de Baviera, insistían en la urgencia de redactar un nuevo testamento que permita la instauración de la dinastía borbónica en España.

Dentro de la Corte española también existían diversas preferencias. La reina Mariana de Neoburgo era claramente partidaria del candidato austriaco –hijo de su hermana mayor, Leonor de Neoburgo y del emperador Leopoldo I–, y el propio Carlos II parecía inicialmente inclinarse por la continuación de su dinastía, como fuera deseo de su padre. Pero la actuación del cardenal y arzobispo de Toledo, Luis

---

<sup>1</sup> La redacción de este capítulo se ha concebido como apoyo al lector de cara a facilitar una rápida contextualización del tema objeto de estudio. En este sentido no se trata aquí de una investigación propiamente dicha a mi cargo, sino, más bien, de una recopilación de fuentes y datos significativos del período referido, así como de acontecimientos y nombres estratégicos, etc., que ayuden a situarse de manera eficaz en el momento y lugar que centra este trabajo (Jaca, 1700-1746). Por esta razón he optado por presentar estas páginas con un color diferente al resto del trabajo, de manera que quien no esté particularmente interesado en esta información pueda saltársela de una manera cómoda o, al contrario, quien desee consultar cualquier dato de interés al respecto, pueda localizarlo con facilidad.

<sup>2</sup> Expongo en este primer apartado, y de forma breve, la situación política y religiosa existente en Europa y más específicamente en España durante el reinado de Felipe V. El objetivo de este capítulo es ubicar al lector creando un marco genérico, sin entrar en detalles que corresponderían más a una investigación histórica que a esta musicológica. Para la redacción de este apartado he consultado, fundamentalmente, las siguientes fuentes: LYNCH, John. *La España del siglo XVIII*. Barcelona, Crítica, 1999. ROGIER, Ludovicus Jacobus; BERTIER DE SAUVIGNY, Gillaume; HAJJAR, Joseph. *Nueva Historia de la Iglesia. Vol. IV: De la Ilustración a la Restauración*. Ludovicus Jacobus Rogier, Roger Aubert y David Knowles (dir.). [s. l.], Ediciones Cristiandad, 1977.

Fernández Portocarrero, resultó determinante para convencer a Carlos II «de que el nombramiento como heredero de Felipe de Anjou era el medio más seguro, gracias a la protección de Francia, para conservar unidos sus dominios, argumento de suma eficacia ante la fuerte visión patrimonial de los mismos que tenía el último Habsburgo español»<sup>3</sup>. Por si este argumento no fuese suficiente para el monarca, el arzobispo le convenció para pedir opinión al papa Inocencio XII, quien probablemente confiando en que así podría evitarse una guerra, envió una carta a Carlos II respaldando la sucesión borbónica:

«No puede V. M. ignorar que son los hijos del Delfín los herederos legítimos de la corona, y ni el archiduque, ni otro ningún individuo de la casa de Austria debe poner a ellos el menor reparo. Cuanto más importante tiene la sucesión tanto más dolorosa sería la injusticia de excluir a los legítimos herederos atrayendo sobre vuestra frente la venganza celeste»<sup>4</sup>.

Sometido a fuertes presiones dentro de la propia Corte, y quizá convencido por los intereses de la Iglesia, a la que inquietaba la posibilidad de una invasión francesa, Carlos II redactó el 3 de octubre de 1700 –apenas un mes antes de su muerte– un nuevo testamento en el que nombró sucesor a Felipe de Anjou, nieto de su hermana mayor M<sup>a</sup> Teresa y de Luis XIV. No lejos de controversia, Felipe de Anjou fue coronado rey de España<sup>5</sup> bajo el nombre de Felipe V el 16 de noviembre de 1700.



**IMAGEN 1 - Don Felipe V, rey católico de España**

*«Naciste de una Estirpe tan gloriosa  
para ocupar de Europa el mayor Trono  
vuestro agrado y virtud son el abono  
de ser por esto España muy dichosa».*

<sup>3</sup> CORTÉS PEÑA, Antonio Luis. «La Iglesia y el cambio dinástico». *Felipe V y su tiempo*. [Congreso internacional celebrado en Zaragoza 15 al 19 de enero de 2001]. Eliseo Serrano (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, p. 994.

<sup>4</sup> COXE, William. *España bajo el reinado de la Casa de Borbón*. Jacinto de Casas y Quiroga (trad.). Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1846, vol. I, p. 60.

<sup>5</sup> Su abuelo Luis XIV convocó a la Corte de París para presentar a su nieto como futuro rey de España. En ese momento el embajador, entusiasmado ante lo que suponía la expansión de los territorios regidos por los borbones, exclamó la frase que pasaría a la historia: «¡Qué gozo!, ya no hay Pirineos».

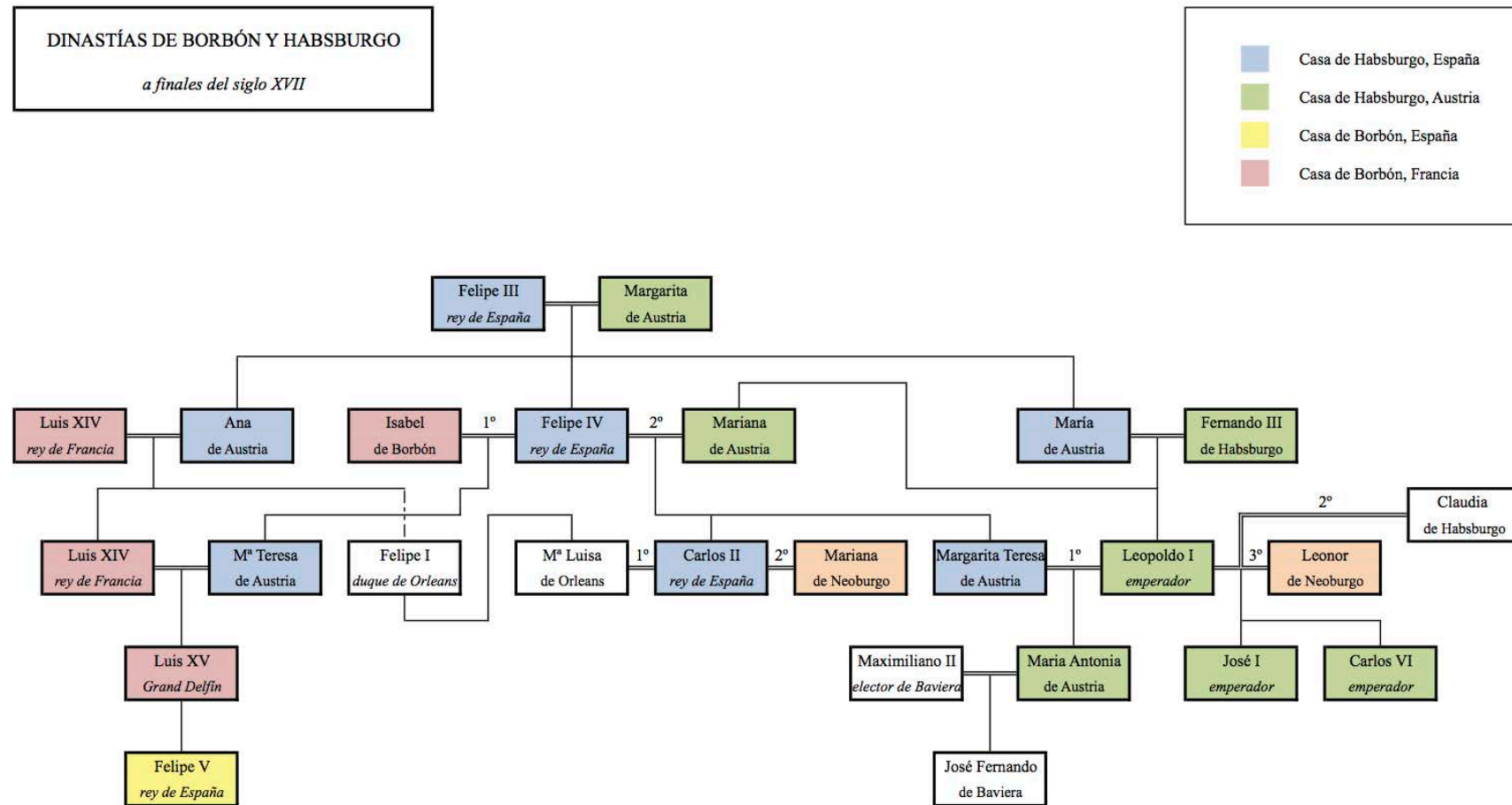


GRÁFICO 1 - Genealogía de las dinastías de Borbón y Habsburgo hacia 1700 (elaboración propia)

En febrero de 1701, Luis XIV registró en el Parlamento de París los derechos al trono francés de su nieto, recién proclamado rey de España, lo que desencadenó que austriacos e ingleses firmasen el 7 de septiembre de 1701 la creación de la Gran Alianza de la Haya.



**IMAGEN 2** - Proclamación del Duque de Anjou rey de España bajo el nombre de Felipe V (Palacio de Versailles; 16 noviembre 1700)

Fueron numerosas las ciudades de todo el territorio español que organizaron celebraciones para recibir al nuevo rey. El 18 de febrero de 1701, tras su llegada por primera vez a España, fue recibido con júbilo en Madrid. Ese mismo año se firmó el contrato matrimonial entre Felipe V y María Luisa de Saboya, y en septiembre los reyes se encontraron en Barcelona donde celebraron su matrimonio siendo agasajados con grandes festejos. Aprovechando su estancia en la ciudad, el rey juró como conde de Barcelona ante las cortes catalanas.



**IMAGEN 3** - Recepción real hecha a la reina de España por su majestad católica en Figueras



IMAGEN 4 - Bendición nupcial hecha solemnemente a los reyes de España (Figueras; 5 noviembre 1701)



IMAGEN 5 Festivas aclamaciones a la sucesión a la corona de España (Principado de Cataluña; marzo 1701)

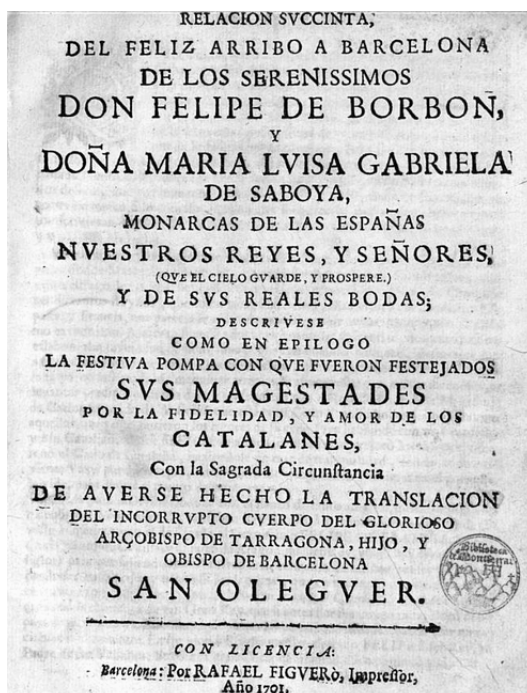


IMAGEN 6 - Relación sucinta de la llegada a Barcelona de los reyes de España en 1701



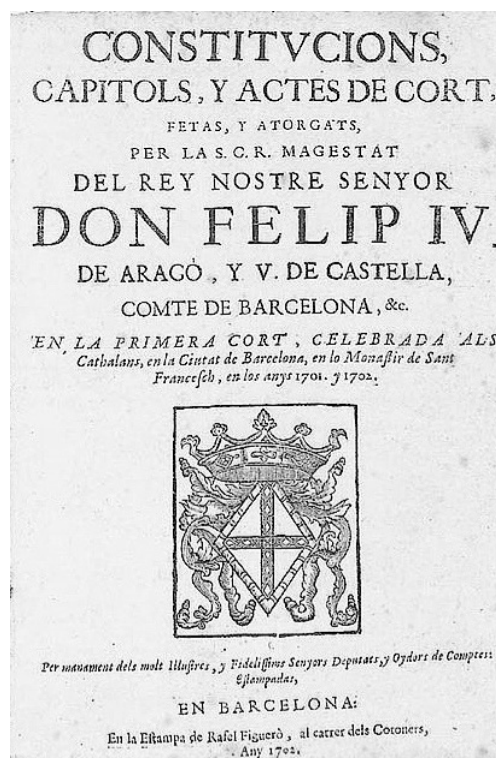


IMAGEN 7 - Villancicos que se cantaron a Felipe V (Barcelona; 10 y 11 marzo 1701)

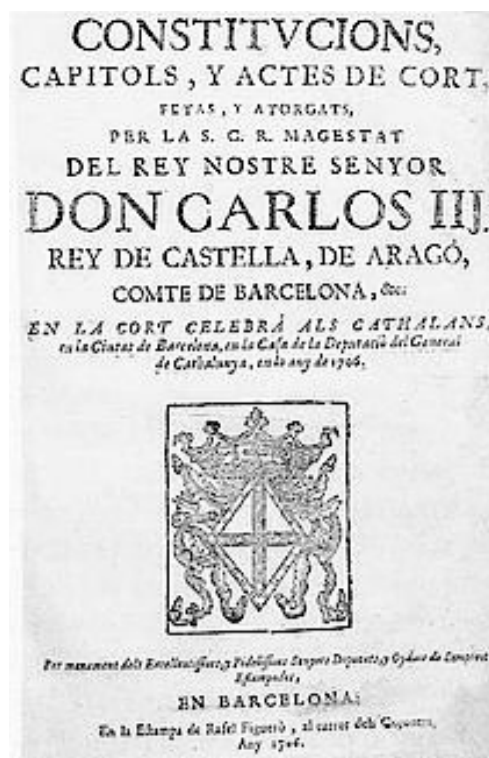


IMAGEN 8 - Villancicos que se cantaron a Felipe V (Barcelona; 12 y 13 marzo 1701)





**IMAGEN 9** - Felipe V jura las Cortes de Cataluña (Barcelona; 1701 y 1702)



**IMAGEN 10** - Carlos III jura las Cortes de Cataluña (Barcelona; 1706)

La aparente calma ante la sucesión al trono estalló en 1705 cuando algunos territorios juraron lealtad al archiduque, que fue coronado rey bajo el nombre de Carlos III. España quedó en ese momento sumida en una guerra civil que la dividió geográficamente en dos facciones: los castellanos, fieles al francés, y los reinos forales de la Corona de Aragón, contrarios al centralismo borbónico, que mostraban su inclinación hacia el austriaco. Como consecuencia de esta traición a la monarquía, Felipe V suprimiría en 1707 los Fueros de Aragón y de Valencia. Mediante los Decretos de Nueva Planta todo el poder quedó centralizado a partir de este momento en la figura del monarca.

La guerra finalizó en 1713 con el reconocimiento de Felipe V como rey de España, quien mediante la firma del tratado de Utrecht renunció a la posibilidad presente y futura de la unión de los reinos de Francia y España:

«...Se propuso é instó por la Inglaterra y se convino por mi parte y la del rey mi abuelo, que para evitar en cualquier tiempo la union de esta monarquía y la de Francia y la posibilidad de que en ningun caso sucediese, se hiciesen recíprocas renunciaciones por mi y toda mi descendencia á la sucesion posible de la monarquía de Francia; y por la de aquellos príncipes y todas sus lineas existentes y futuras á la de esta monarquía, formando una relacion decorosa de abdicacion de todos los derechos que pudieren adquirir para sucederse mutuamente las dos casas reales de esta y de aquella monarquía: separando, con los medios legales de mi renuncia, mi rama del tronco real de Francia, y todas las ramas de la de Francia de la troncal derivacion de la sangre real española»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> CANTILLO, Alejandro del. *Tratados, convenios y declaraciones de paz y de comercio que han hecho con las potencias extranjeras los monarcas españoles de la casa de Borbon: Desde el año de 1700 hasta el dia*. Madrid, Imprenta de Alegria y Charlain, 1843, p. 94.

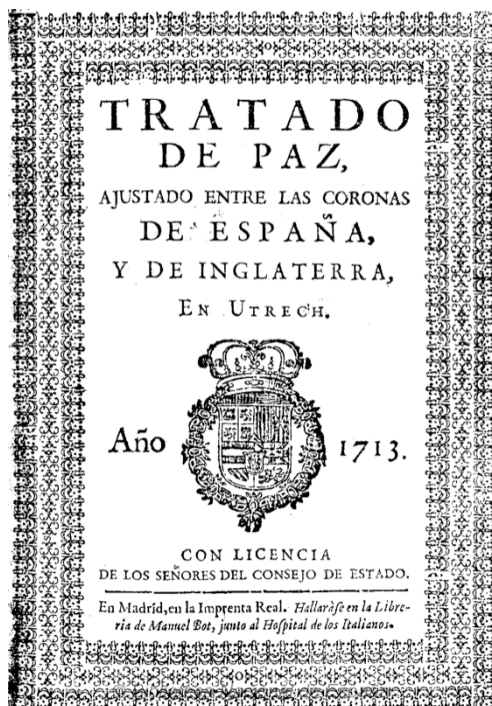


IMAGEN 11 - Tratado de Paz entre España e Inglaterra firmado en Utrecht en 1713

Las consecuencias del conflicto supusieron para España la pérdida de Italia y los Países Bajos en manos del archiduque Carlos; de Menorca y Gibraltar, que fueron cedidas a Gran Bretaña, así como la reestructuración jurídica del territorio tras la supresión de los Fueros de Aragón y Valencia. A nivel humano, las pérdidas alcanzaron el medio millón de soldados y más de cien mil civiles muertos en las numerosas batallas que se libraron en todo el territorio nacional (Málaga, 1704; Almansa, 1707; Zaragoza, Brihuega y Almenara, 1710; y Barcelona, 1714, entre otras). A estas pérdidas de población hay que añadir que al término de la guerra unas treinta mil personas se habían exiliado fuera de España<sup>7</sup>.

El reinado de Felipe V de Borbón, que se inició en 1700 lleno de polémica, se prolongaría hasta 1746 convirtiéndose en el más extenso de la dinastía de los borbones en España, quedando dividido en dos períodos: 1700-1724<sup>8</sup> y 1724-1746<sup>9</sup>. Finalmente fue sucedido en 1746 por su hijo Fernando VI<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> La población española al término de la guerra está estimada en unos 7,5 millones de habitantes. El censo vecinal de Campoflorido realizado entre 1712 y 1717 establecía en esta cifra la población española tras la Guerra de Sucesión, si bien varios autores cuestionan este dato, como puede verse en: EIRAS ROEL, ANTONIO. «Problemas demográficos del siglo XVIII español». *España a finales del siglo XVIII*. Tarragona, Hemeroteca de Tarragona, 1982, pp. 9-30.

<sup>8</sup> 10 enero 1724: abdicación de Felipe V en el príncipe Luis –hijo de su primer matrimonio con M<sup>a</sup> Luisa de Saboya–. 9 febrero: Luis I, rey de España.

<sup>9</sup> 31 agosto 1724: fallecimiento de Luis I. 7 septiembre: Felipe V, nuevamente rey de España.

<sup>10</sup> Hijo de su primer matrimonio con M<sup>a</sup> Luisa de Saboya.

## 2. LA IGLESIA Y LA CUESTIÓN SUCESORIA

La Iglesia no se mantuvo al margen de la cuestión sucesoria; su intervención en la misma se llevó a cabo de diferentes formas. Por una parte, mediante su influencia sobre la población a través del confesionario o del púlpito, como fue el caso de este agustino cordobés que se manifestaba así en un sermón pronunciado en 1709:

«Una de las razones, que predicamos, decimos, y aconsejamos, para la defensa de nuestro Rey, Dueño y Señor Felipe V, es, que los enemigos vienen mezclados de Hereges, los quales no veneran al santísimo Sacramento, y es muy eficaz y así lo debemos defender hasta perder la vida; y por su Magestad (que Dios Guarde) todos lo deben hacer así; unos con las armas y otros con las plumas, que aun siendo la mía tan mal cortada, así lo hecho, como se ha visto en los sermones que he impreso, particularmente en el que imprimí el año de 1706»<sup>11</sup>.

No solamente de la palabra obtenían curas y prelados su fuerza; también a través de la participación directa de algunos eclesiásticos en la contienda, como fue el caso de Tarazona, donde se creó un regimiento liderado por canónigos, o en Valencia, donde los propios monjes de un convento de capuchinos tomaron las armas.

Fuera de España la Iglesia también se vio fuertemente implicada. La cuestión sucesoria estaba teniendo desde antes de la muerte de Carlos II una gran repercusión en la Santa Sede. La mala relación del papa con el Imperio empeoró tras la muerte de Leopoldo I y la sucesión de José I, para quien no existían obstáculos para enfrentarse al pontífice.

Coincidiendo con el inicio de la ocupación de Italia por parte de los ejércitos del emperador, el archiduque Carlos –hermano de José I– había conseguido entrar en Madrid y ser reconocido rey como Carlos III. En la primavera de 1707 el ejército imperial tomó posesión de Nápoles y Milán, y en mayo las tropas entraron en Roma. Mientras José I exigía al papa que reconociese su autoridad sobre toda Italia, algunos cardenales animaban al papa a excomulgar al emperador. En octubre de 1708 el papa declaró la guerra al Imperio aun sabiendo que era una guerra perdida, ya que la Santa Sede no disponía de un ejército suficiente para enfrentarse a su opositor y en esos momentos no podía pedir refuerzos a una Francia que tenía sus recursos mermados a causa de la guerra española.

En enero de 1709 José I desafió al papa y amenazándole con ocupar Roma salvo que reconociese al archiduque Carlos como rey de España. Ante tal presión, y guiado quizá más por el temor a un conflicto mayor que por su inclinación hacia el emperador, en octubre de 1709 el papa reconoció al nuevo rey Carlos III, alcanzando así la paz con el emperador. Pero esta decisión inmediatamente suscitó el enfado de Felipe V, que pocos años antes había sido reconocido rey por el papa entre grandes celebraciones, por lo que pasó a convertirse desde este momento en «enemigo irreconciliable de la Santa Sede»<sup>12</sup>. Este cambio de posición por parte del pontífice provocó que el monarca

---

<sup>11</sup> CALVO POYATO, José. *Guerra de Sucesión en Andalucía. Aportación al conflicto de los pueblos del sur de Córdoba*. Córdoba, Diputación Provincial, 1982, p. 112. Citado en CORTÉS PEÑA, Antonio Luis. «La Iglesia y el cambio dinástico»..., p. 1004.

<sup>12</sup> ROGIER, Ludovicus Jacobus; BERTIER DE SAUVIGNY, Gillaume; HAJJAR, Joseph. *Nueva Historia de la Iglesia...*, vol. 4, p. 60.

español rompiera toda relación con la Santa Sede, impidiendo que las donaciones de iglesias y monasterios fuesen a parar a ella. De esta decisión se informó por carta a todas las iglesias, universidades y órdenes religiosas adjuntando la *Relación* publicada por Felipe V en la que enumeraba una serie de acciones que había tomado como consecuencia del reconocimiento del archiduque por parte del papa:

«Retirada de su embajador en Roma, expulsión del Nuncio, cierre de la Nunciatura, custodia de su archivo y, por fin, expulsión de Salamanni y de todos los demás miembros de la Nunciatura que no fueran súbditos españoles; insistía, además, en la retención de expolios, frutos intercalares, quindenios y toda clase de ingresos que percibía en España la Cámara Apostólica, prohibición absoluta de enviar dinero a Roma y reducción del proceso de las causas eclesiásticas al estado que tenían antes de que hubiera nuncio permanente»<sup>13</sup>.

Si para la Iglesia este reconocimiento del austriaco había supuesto traicionar sus propias ideologías debido a un conflicto de intereses, la firma del Tratado de Utrecht y el consiguiente reconocimiento de Felipe V, no hicieron sino debilitar la imagen del papa, quien en un intento de mantenerse firme a sus decisiones llegó a oponerse a este tratado, teniendo finalmente que asumir la instauración borbónica en España.

---

<sup>13</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, Justo «Un período de las relaciones entre Felipe V y la Santa Sede (1709-1717). Sus repercusiones en la “nación” española de Roma». *Anthologica Annua*, 3 (1955), p. 23. Citado en CORTÉS PEÑA, Antonio Luis. «La Iglesia y el cambio dinástico»..., p. 1009.



## EL SIGLO DE LAS LUCES

A comienzos del siglo XVIII se inició en Europa un movimiento intelectual que pretendía poner fin a la ignorancia en que se encontraba la sociedad y la desigualdad que suponía el modelo de gobierno del Antiguo Régimen. Plantear esta ruptura contra la autoridad social suponía una renovación del pensamiento cuyo principal objetivo era sacar a la población de la oscuridad intelectual en que se encontraba, a través de las *luces de la razón* –fundamentada esta en la experiencia– como herramienta para cuestionar la tradición, la fe y la superstición.

Las disciplinas más valoradas en este Siglo de la Razón o Siglo de las Luces eran, por tanto, aquellas que permitían expandir el pensamiento y el conocimiento humano: la filosofía y la ciencia, que fueron transformando gradualmente la actitud del hombre con respecto a las tradiciones, tanto culturales como religiosas.

Las primeras medidas llevadas a cabo fueron el acercamiento a la cultura y la educación a una población mayoritariamente analfabeta<sup>14</sup>. Esta expansión cultural implicaría también un acercamiento lingüístico; con esta finalidad comenzaron a traducirse al castellano los textos latinos utilizados en la universidad, así como las obras literarias y científicas más significativas. Por otra parte, el teatro, que había entrado en decadencia a finales del siglo anterior, resurgiría tras la propuesta del conde de Aranda de rescatar obras del Siglo de Oro y de traducir obras teatrales de otros países.

### 1. LOS NOVATORES

En las últimas décadas del siglo XVII surgió en España una generación de científicos y humanistas, formada en gran medida por sacerdotes y religiosos que buscaban la conciliación entre los avances científicos, condenados por la Iglesia, y la religión. La acuñación del término *novatores* se debe al fraile franciscano Francisco Palanco<sup>15</sup> y apareció por primera vez en su obra *Dialogus physico-theologicus contra philosophiae novatores*, publicada en Madrid en 1714 (IMAGEN 12). En el prólogo de esta obra, Palanco declaró haberla escrito «para velar por la pureza de la fe católica y en defensa de la religión»<sup>16</sup>, atacando directamente a los defensores de la nueva física

---

<sup>14</sup> Con este objetivo, y como comentaré en capítulos posteriores, en Jaca se estableció la comunidad de escolapios en 1735, abriendo la primera escuela pública y gratuita de la ciudad.

<sup>15</sup> Francisco Palanco, perteneciente a la orden de los mínimos, sería nombrado obispo de Jaca por el rey en 1717.

<sup>16</sup> DÍAZ DÍAZ, Gonzalo. *Hombres y documentos de la filosofía española*. 7 vols. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983-2003, vol. 5, p. 763.

cartesiana y gassendista, lo que de inmediato provocó la reacción de los acusados, ante el temor de verse implicados en un proceso inquisitorial. La publicación de Palanco sería refutada pocos meses después por el mínimo francés Juan Saguens –a petición del filósofo y médico Diego Mateo Zapata– a través de la obra *Atomismus demonstratus et vindicatus ab impugnationibus philosophico-theologicis Rev. P. Francisci Palanco*. La controversia suscitada entre los eclesiásticos escolásticos –defensores de las teorías enunciadas por Aristóteles y santo Tomás de Aquino– y los novatores –partidarios de las postulaciones de Descartes, Galilei y Gassendi– se vería ampliada con otras réplicas contra Palanco, como la que llevó a cabo Alejandro de Avendaño –seudónimo del también mínimo Juan de Nájera– (IMAGEN 13).

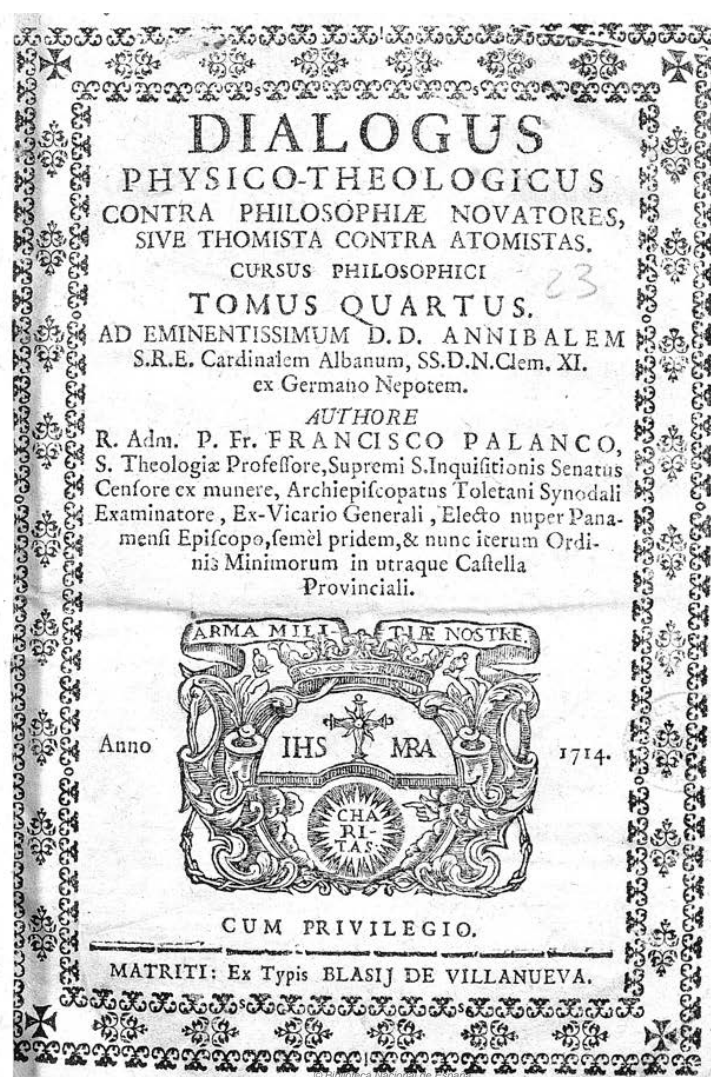


IMAGEN 12 - *Dialogus physico-theologicus*. F. PALANCO

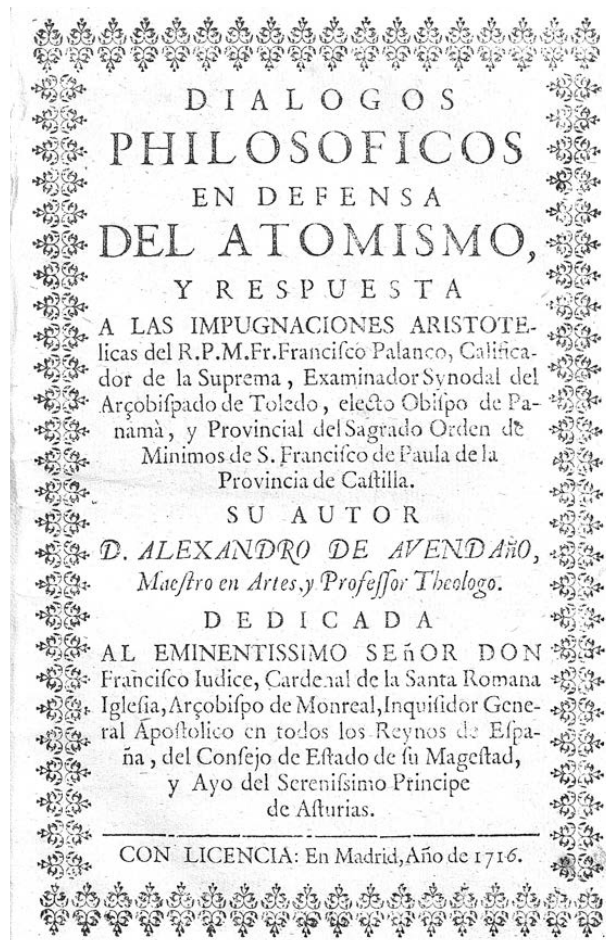


IMAGEN 13 - *Diálogos filosóficos*. A. AVENDAÑO

El término *novatores*, que en un primer momento se había empleado de modo despectivo, llega a ser aceptado, incluso defendido, por los propios innovadores. Estos cuentan con el beneplácito del rey y de Isabel de Farnesio, pero es un apoyo en cierto modo oculto, ya que públicamente el monarca debe defender al Santo Oficio, máximo perseguidor de los innovadores. Para escapar de la Inquisición, algunos novatores acabarán adoptando una postura ecléctica, argumentada con su intención de hacer compatibles las ideas de antiguos filósofos con los nuevos pensadores.

En este contexto de acercamiento de la cultura y la educación a la población se llevan a cabo en España importantes actuaciones como la fundación de la Real Academia de la Lengua en 1713, la creación de la Biblioteca Nacional en 1732, la creación de la Real Academia Médica de Madrid en 1734 o la fundación de la Real Academia de la Historia española en 1738. En esta misma década, en 1737, se publica el primer ejemplar de prensa ilustrada en Madrid, *Diario de los literatos de España*, publicación de carácter cultural que defiende la obra de Ignacio Luzán y Benito Jerónimo Feijoo como claros representantes de lo que ya empieza a conocerse como Ilustración en España. De este periódico verán la luz siete ejemplares, el último de ellos en 1742, coincidiendo con el fin del reinado de Felipe V y la llegada al trono de su hijo Fernando VI.



## 2. LA MÚSICA EN ESPAÑA

La influencia de las nuevas corrientes de pensamiento no sería tan notoria en la música española, siendo el hecho más evidente que entre las nuevas instituciones y academias creadas no hubo ninguna dedicada a la música. Téngase en cuenta, por otra parte, que la música eclesiástica centralizaba inevitablemente la historia de la música en España en este período. A excepción de la Capilla Real y otras capillas vinculadas a la nobleza, la mayor producción musical se desarrollaba en el ámbito religioso. Esta influencia eclesiástica se hace extensiva no solo a la composición musical, sino también a la formación de cantores e instrumentistas y, por supuesto, de los maestros de capilla. La influencia de las nuevas corrientes de pensamiento tardaría medio siglo en surtir efecto en la música, hasta el reinado de Carlos IV y la llegada de la Ilustración.

La música vocal continuó la evolución que se había iniciado en las últimas décadas del siglo XVII: en las capillas de música se fueron incorporando de forma estable los instrumentos que habían comenzado a hacer su aparición a finales del siglo anterior, como el violín, el oboe y, más adelante, flautas y trompas, que progresivamente irían reemplazando a cornetas, sacabuches, bajoncillos y chirimías. Por su parte, el bajón seguiría vinculado a la música eclesiástica, mientras el fagot comenzaba a ganar espacio en la música instrumental.

Estas innovaciones, que se conocían desde varias décadas atrás, pasaron a formar parte de la actividad musical cotidiana en la Capilla Real a partir de la llegada de los Borbones en 1700. La nueva monarquía, emparentada ahora con Francia, posibilitó que España ya no estuviese en constante guerra con el país vecino, lo que permitió abrir las fronteras y salir del aislamiento que padecía la península respecto de Europa. A partir de 1714, el segundo matrimonio del monarca con Isabel de Farnesio favoreció la recepción en España de la moda italiana –la moda artística del momento–, y esa llegada del estilo italiano supuso, por tanto, traer a España la moda de Europa. En el ámbito eclesiástico estos cambios tardarían unos años más en consolidarse, hasta dar por finalizada la Guerra de Sucesión.

## 3. EL VILLANCICO RELIGIOSO

El villancico se introdujo en el oficio religioso en el espacio temporal que ocupaban los responsorios de maitines, que a partir de entonces posiblemente dejarían de ser cantados para ser recitados, pero en ningún caso suprimidos, dado que forman parte intrínseca de la liturgia. En este sentido, el villancico es considerado desde un punto de vista ‘paralitúrgico’, siendo una aportación que adornaba y embellecía la celebración, sin modificar la ortodoxia de la liturgia.

«Estas composiciones, llamadas villancicos, usadas durante largo tiempo en los oficios litúrgicos, no deben ser consideradas propiamente litúrgicas, sino una ‘auténtica intromisión’»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800». *La música en España en el siglo XVIII*. Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 81.

La mayor producción de villancicos religiosos correspondería a la Navidad, donde podían interpretarse hasta un máximo de nueve villancicos, si bien la composición de villancicos no se limitaba a esta festividad, siendo numerosos los compuestos para el Corpus o la Epifanía, así como los dedicados a la Virgen y a diferentes santos. Especial importancia tenían además en cada ciudad los villancicos dedicados a los patronos locales.

Como ya sucediera en el siglo anterior en la música vocal, las lenguas vernáculas fueron ganando presencia en el marco de la música ligada al oficio religioso. Esto permitió que la rigidez impuesta a los compositores cuando trabajaban con textos en latín –debido a la imposición de unos textos fijos e inalterables, sujetos al rito y a la liturgia–, se convirtiera en una cierta flexibilidad a la hora de trabajar textos en lenguas vernáculas, dado que en estos casos no estaban condicionados al empleo de unos textos inalterables. De este modo los compositores tenían la posibilidad de variar, adaptar o moldear, sus textos en castellano a voluntad, siempre y cuando estos mantuvieran las normas del decoro propio del catolicismo, condición que indudablemente sería supervisada por la censura católica antes de su impresión y difusión.

El empleo de una lengua comprensible por el pueblo contribuía a que los fieles, acostumbrados a escuchar la misa en latín, se implicasen de una forma más directa en las celebraciones, ya que el empleo de la lengua vernácula en la música religiosa les permitía entender los textos, lo que suponía para la población un importante atractivo. El villancico religioso cumplía así una doble función didáctica y catequizante, especialmente teniendo en cuenta que los textos que se repartían cada Navidad en hojas volantes, a buen seguro continuarían estando presentes en el día a día de los vecinos durante todo el año, quienes posiblemente seguirían disfrutando de su lectura, en muchos casos gracias a la visita de algún familiar o conocido con los conocimientos necesarios para poder leerlos.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII el cambio más notable que pudo percibir el público en los villancicos fue la intervención cada vez más abundante de instrumentos, de forma independiente a las voces, creándose poco a poco nuevas secciones puramente instrumentales que fueron ganando espacio dentro de una música fundamentalmente vocal. Esta innovación tímbrica acabaría convirtiéndose en un cambio estructural: los villancicos, tradicionalmente formados por estribillos y coplas, fueron añadiendo progresivamente pequeñas introducciones instrumentales, primero de forma discreta, mediante unos pocos compases, que fueron ampliándose gradualmente a secciones más extensas hasta convertirse en un movimiento independiente equivalente a una *obertura* –que los compositores en España denominaban *introducción* [*entrada de los instrumentos*] o *apertura*– o una *tocata*, si iba intercalada entre otras secciones del villancico.

Entre las nuevas secciones que se fueron incorporando a los villancicos se encuentran los *recitados* –que ejercen una función principalmente discursiva y, pese a que utilizan y castellanizan el término italiano, el *recitado* en España no es un texto declamado, al estilo del *recitativo* seco italiano, sino que se parece más a una copla, pudiendo ser interpretada a una o más voces– y las *arias*, en las que predomina el lucimiento del músico. A partir de la segunda década del siglo el uso de estas nuevas secciones, de origen italiano, se establecieron plenamente en España, conviviendo durante largo tiempo con los estribillos y coplas de tradición hispánica, que poco a poco acabaron desapareciendo.

«Sigui com sigui, el que hi ha de cert és que, pel que coneixem fins ara, el recitat i l'aria no apareixen a València fins l'any 1714, i encara gràcies a un mestre no valencià, probablement català, el llicenciat Pere Rabassa»<sup>18</sup>.

Con todas estas incorporaciones, el villancico en el XVIII se fue convirtiendo en una obra de gran formato. Por una parte el villancico fue paulatinamente más discursivo, a través de él se podía contar una historia, y por otra parte cada vez más se fue teatralizando, evolucionando así hacia la ópera y la zarzuela. La progresiva incorporación de partes exclusivamente instrumentales, la mayor extensión de las secciones y el aumento del número de las mismas, tuvieron como principal consecuencia un hecho tan evidente como que la creación de nuevos villancicos precisara más tiempo por parte del compositor, lo que hizo que a medida que avanzaba el siglo disminuyese la composición de los mismos.

Es por esto que con el transcurso del tiempo se hizo más habitual encontrar villancicos que eran adaptados por los propios compositores para varias festividades, mediante la modificación en mayor o menor medida del texto, así como textos que, total o parcialmente, eran utilizados por diferentes compositores. La reutilización de villancicos, tanto en el aspecto literario como en el musical, fue una práctica habitual durante todo el siglo y es muestra de la necesidad de los compositores de mantener vivo el interés del público que acudía expectante a cada celebración, y contrariamente a lo que pudiera parecer, no es indicativo de una menor habilidad por parte del compositor, ya que reelaborar un villancico y adaptarlo a los efectivos de cada capilla, requería tiempo y destreza por parte del maestro.

Según avanzaba el siglo, gran parte de las nuevas composiciones que surgían tenían una finalidad más lúdica que artística; los textos que antes habían sido obra de poetas eran ahora mayoritariamente creación de los propios compositores. El villancico fue perdiendo en arte y ganando en artesanía y poco a poco sus textos comenzaron a perder la función inicial de adoctrinamiento, llegando a convertirse en un mero «entretenimiento religioso»<sup>19</sup>. El villancico, que había vivido su época de esplendor en el siglo XVII y alcanzado su máximo apogeo en la primera mitad del siglo XVIII, inició así un largo período de decadencia.

---

<sup>18</sup> RIPOLLÉS PÉREZ, Vicente. *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1935, p. XV. [Traducción: «Sea como sea, lo que hay de cierto es que por lo que conocemos hasta ahora el recitado y el aria no aparecen en Valencia hasta el año 1714, y aun gracias a un maestro no valenciano, probablemente catalán, el licenciado Pere Rabassa»].

<sup>19</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal...», p. 71.

## JACA: ENCLAVE FRONTERIZO

### 1. INICIO DEL «CAMINO»<sup>20</sup>

Junto al río Aragón, en el lugar donde las montañas pirenaicas abren paso a la llanura, se ubicaba ya en el siglo III a. C. el asentamiento de los *iaccetanos*. Este punto estratégico al pie de la cordillera de los Pirineos, ruta de viajeros y comerciantes, lugar de culto y descanso para los peregrinos que llegan de Francia, punto intermedio entre el occidente cristiano del reino de Pamplona y el oriente musulmán, sería el elegido por el hijo del rey pamplonés Sancho el Mayor para instalarse tras ser nombrado por su padre primer rey de este territorio. Ramiro I establecería en *Iacca* las bases de un reino al que dio por nombre el del río que abastece de agua y de vida a este territorio.

La nueva ciudad de Jaca –primera capital del incipiente Reino de Aragón– se asentó en torno a la villa regia, la villa episcopal y las edificaciones que iban surgiendo en los alrededores de la ermita de Santiago, reconstruida y convertida en iglesia en 1088, que se convirtió en punto clave para los peregrinos que atravesaban estas tierras. La creación de la ciudad precisaba del establecimiento no solo de determinados aspectos jurídicos, sino también de otros religiosos y comerciales, para lo cual era necesaria, en primer lugar, la fundación de un obispado. El primer obispo de la diócesis de Jaca fue el infante García, hermano del rey, que sería el encargado de convertir el viejo espacio monástico en un episcopado.

Dado que una sede episcopal no podía fundarse en una *villa*, el primer paso fue convertir a Jaca en *civitas*. La fundación de la ciudad requería la edificación de una catedral –*cátedra* en la que el obispo edificaría su diócesis–, así como la creación de un mercado. La edificación de la catedral en honor a san Pedro se llevó a cabo en las inmediaciones del existente monasterio del mismo nombre –que a partir de ese momento sería llamado ‘el Viejo’– y se considera iniciada en torno al año 1063 y terminada en 1139 (IMAGEN 14). Para proteger la ciudad se construyó una muralla que en el primer tercio del siglo XII ya rodeaba completamente la ciudad (IMAGEN 15).

---

<sup>20</sup> Pese a que este apartado se aleja cronológicamente –tal vez en exceso– del período objeto de estudio de esta tesis, considero necesario explicar brevemente los orígenes de la ciudad, con el fin de contextualizar y ayudar a comprender la situación ciudadana, cultural y artística a comienzos del s. XVIII.

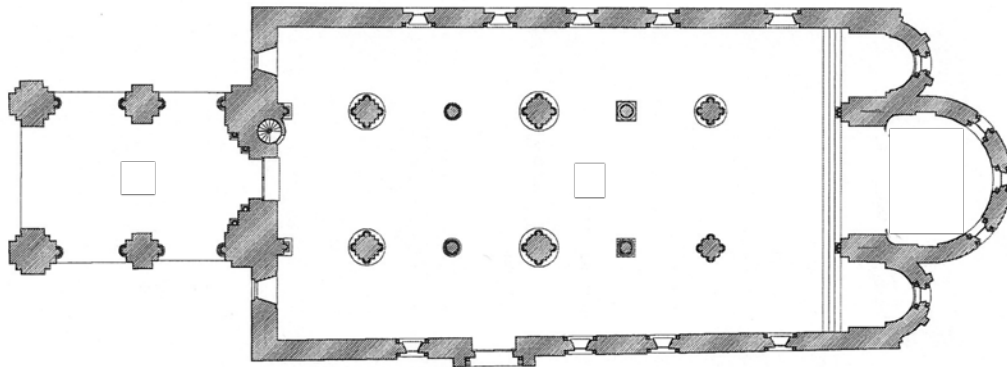


IMAGEN 14 - Plano de la catedral de Jaca (hacia 1140)

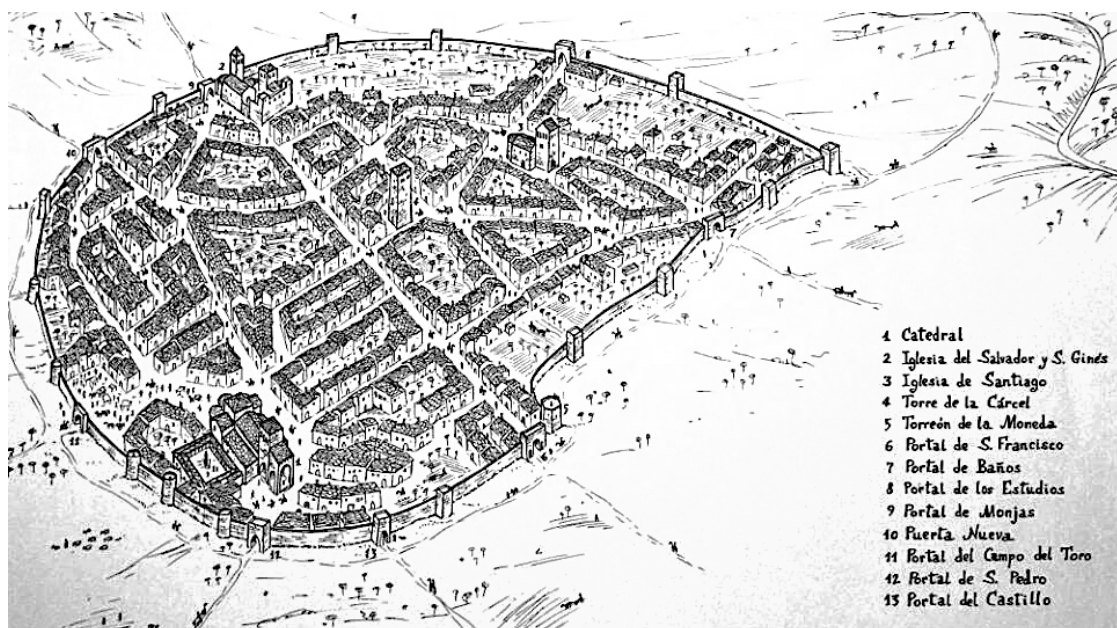


IMAGEN 15 - Reconstrucción del plano de Jaca durante la Edad Media

~ Esta vara esculpida en el lado norte fue hallada tras las obras de derribo de uno de los arcos del atrio principal realizado en el año 2015.



En 1063 se celebró el Concilio de Jaca, al que asistieron los obispos de la zona (IMAGEN 19). Ramiro I y su hijo Sancho otorgaron a la catedral de diversos privilegios con el fin de restaurar el obispado de Huesca que tendría provisionalmente su sede en Jaca. Este obispado jaqués quedó constituido en 1077.

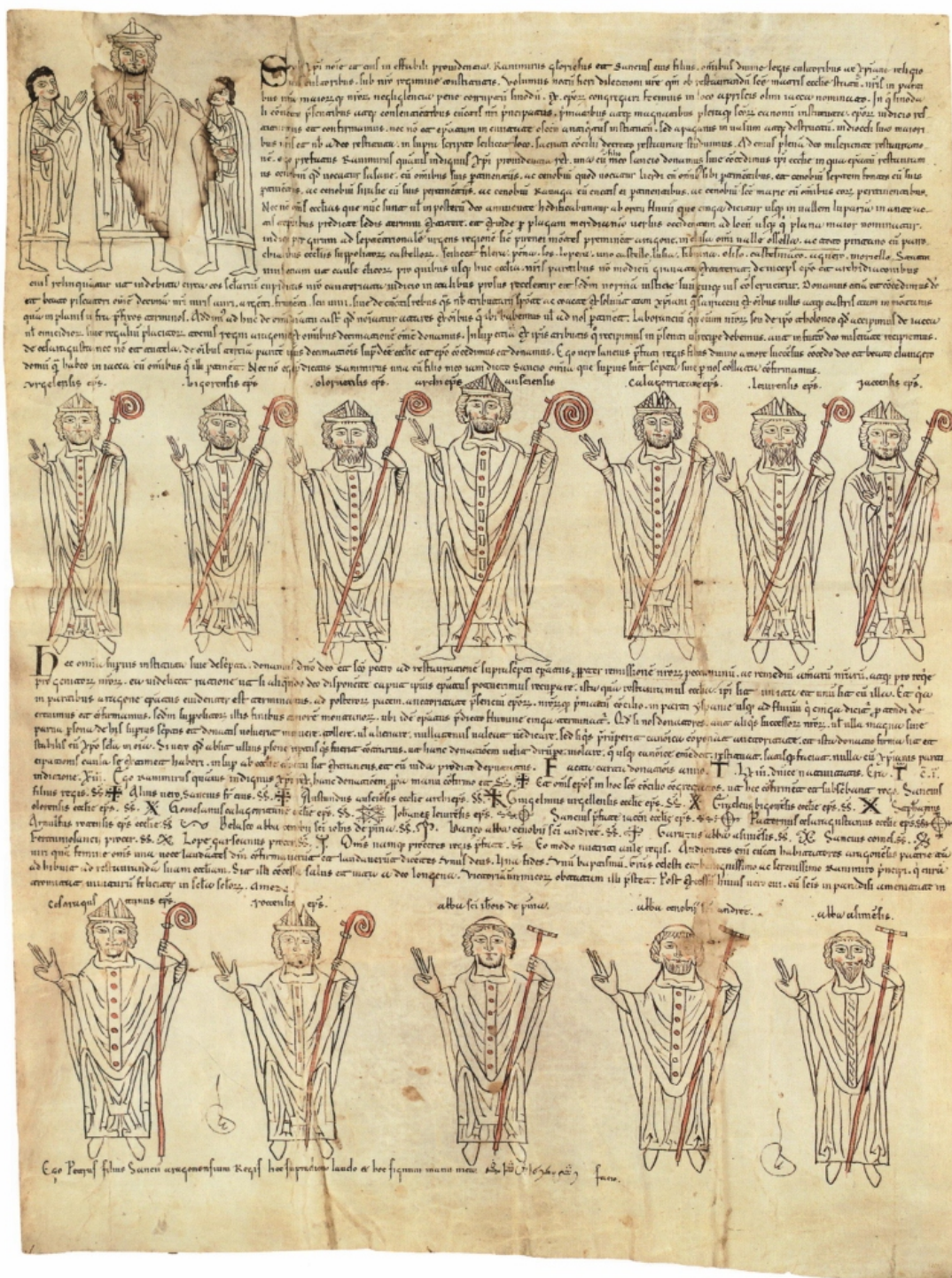


IMAGEN 19 - Actas del Concilio de Jaca de 1063



Tras la muerte de Ramiro I, su hijo Sancho Ramírez otorgó a la ciudad de jurisdicción propia mediante la creación de los Fueros de Jaca en el año 1077 (IMAGEN 20). Sus habitantes pasan a ser *ciudadanos*, gozando de grandes privilegios en relación con los *villanos* que habitan las zonas rurales. Los jacetanos vivirán en un entorno protegido jurídicamente por el rey y arquitectónicamente por las murallas de la ciudad.



IMAGEN 20 - Libro de la Cadena en el que se recoge el Fuero de Jaca de 1077

Para forzar el paso de peregrinos por la nueva ciudad, Sancho Ramírez modificó el itinerario del Camino de Santiago que entrababa en la península por el occidental valle de Hecho al monasterio de Siresa. Para ello acondicionó el nuevo trazado mediante la creación de un hospital y un monasterio en el nacimiento del valle, a orillas del río Aragón, junto a la frontera con Francia (IMAGEN 21). En último término, y para atraer a los peregrinos a la nueva ciudad, se depositaron en la catedral las reliquias de santa Orosia.



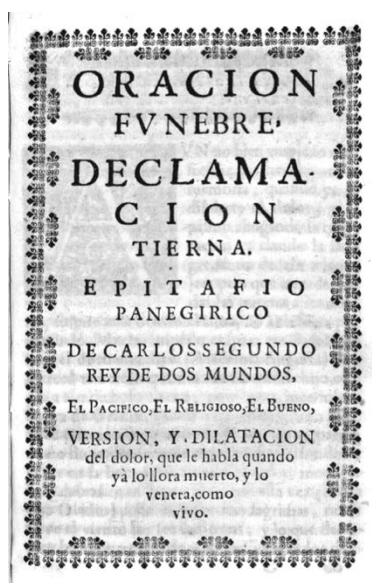
IMAGEN 21 - Restos del hospital de santa Cristina de Somport



La antigua villa de Iacca se convirtió así en la capital del recién creado reino de Aragón, concentrando una intensa actividad comercial y religiosa. La ciudad iría creciendo considerablemente durante los siglos posteriores, convirtiéndose en lugar estratégico en las contiendas militares. En el siglo XV la ciudad contaba con la existencia de doce notarios, gracias a un privilegio que había sido concedido por el rey Fernando el Católico. A partir del siglo XVI, la construcción del castillo de san Pedro –importante punto de defensa militar de los valles pirenaicos– o la fundación de numerosos monasterios, harían aumentar notablemente la población jaquesa, que pasaría de tener 189 habitantes en 1139 a 700, según el censo de 1495, duplicándose esta cifra a finales del siglo XVII.

## 2. EL CAMBIO DE DINASTÍA Y EL FIN DEL REINO DE ARAGÓN

En Jaca, como en todo el reino de Aragón y el resto de España, se sucedieron las celebraciones de exequias fúnebres (IMÁGENES 22 y 23) por la muerte del rey Carlos II, como muestra respeto y gratitud hacia el fallecido al mismo tiempo que de fidelidad y reverencia al nuevo monarca. Ante la enfermedad de Carlos II la ciudad no escatimó en recursos para la realización de rogativas utilizando los fondos de la hacienda municipal. Con ellos se pagaron 50 misas celebradas en la catedral, 16 misas rezadas y una cantada en el convento de san Francisco, 7 rezadas y una cantada en el de santo Domingo, 8 rezadas y una cantada en el convento del Carmen, así como los honorarios de la capilla de música, del campanero o del sastre y la adquisición de velas, entre otros gastos<sup>23</sup>.



«Pues el dolor de la muerte de Carlos Rey es preciso, ceda el discurrir remiso a tan dura y fatal suerte. Es el orar menos fuerte que padecer y sentir y para haber de decir lo que debemos llorar, nos basta solo pensar que Carlos llegó a morir»<sup>24</sup>

IMAGEN 22 - Oración fúnebre para Carlos II

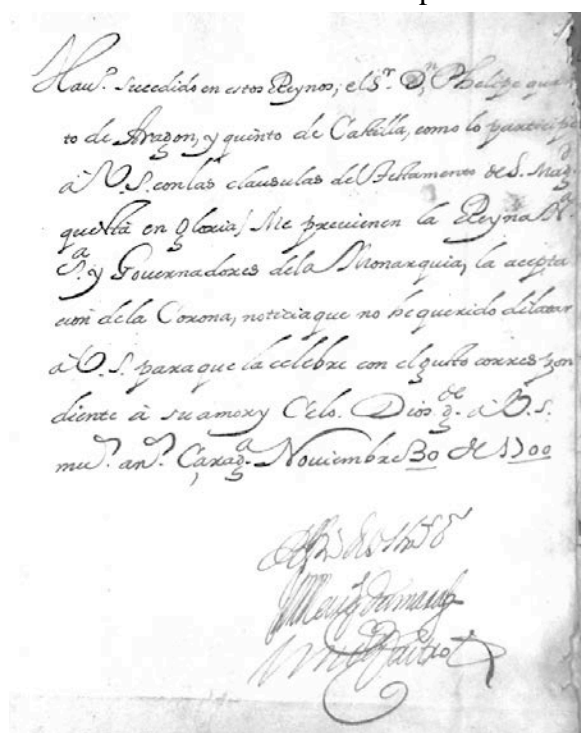
<sup>23</sup> Archivo Histórico Municipal de Jaca, caja 857, sin foliar. «Cuenta de gastos efectuados por el concejo de Jaca en los funerales de Carlos II». *Libro de las deliberaciones de la ciudad de Jaca del año 1700*. Citado en GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel. «Funerales en Jaca por los Reyes de la Casa de Austria». *Aragonia Sacra*, 21 (2011), p. 224.

<sup>24</sup> [AUTOR DESCONOCIDO]. «Dezima». *Oración fúnebre, declamación tierna. Epitafio panegírico de Carlos segundo rey de dos mundos, el Pacifico, el Religioso, el Bueno: version y dilatacion del dolor que le habla quando ya lo llora muerto y lo venera como vivo*. [1700], p. 12. (Ejemplar conservado en Biblioteca pública del Estado en Huesca).



IMAGEN 23 - Oración fúnebre para Carlos II

El 10 de diciembre se recibió en Jaca una carta del virrey de Aragón (IMAGEN 24) notificando el nombramiento de Felipe V:



«Hav.º sucedido en estos Reynos; el S.<sup>r</sup>  
D.<sup>n</sup> Phelipe quarto de Aragon y quinto  
de Castilla, como lo participo a V. S.  
con las clausulas del testamento de S.  
Mag.<sup>d</sup> questà en Gloria Me previenen  
la Reyna N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> y Governadores de la  
Monarquia, la aceptacion de la Corona,  
noticia que no he querido dilatar a V.  
S. para que la celebre con el gusto  
correspondiente à su amor y Cielo.  
Dios g.<sup>de</sup> a V. S. muc.<sup>os</sup> an.<sup>os</sup>. Çarag.<sup>a</sup>  
Noviembre 30 de 1700»<sup>25</sup>.

IMAGEN 24 - Carta enviada a Jaca notificando la sucesión a la Corona

<sup>25</sup> Archivo Histórico Municipal de Jaca, sign. 00857/04, sin foliar. *Libro de las deliberaciones del consejo de la ciudad de Jaca del año 1700*. [Carta cosida tras la página correspondiente al día 9 de diciembre].

Tras el fallecimiento de Carlos II y la proclamación del nuevo rey Felipe IV de Aragón y V de Castilla, se convocaron en el reino las Cortes de Aragón (IMAGEN 25) para jurar fidelidad al nuevo monarca.

«El 17 de septiembre de 1701, en público, jura Felipe V guardar y hacer guardar el ordenamiento foral aragonés; la forma del acto y fórmula del juramento son las tradicionales: en La Seo, ante el Justicia Mayor de Aragón (Segismundo Montier), sobre la Cruz y los Evangelios»<sup>26</sup>.

Las Cortes se celebraron sin la presencia del rey que se encontraba en Italia y que fue representado mediante poderes legales por su esposa la reina María Luisa de Saboya, siendo ella quien jurase las Cortes el día 26 de abril<sup>27</sup>. A ellas acudieron en representación de la ciudad de Jaca el síndico Pedro Pablo Bonet y Blas de Torrejón y Lasala, canónigo de la catedral e inquisidor del Reino de Aragón<sup>28</sup>.

«Don Phelipe Quinto [...] desde el principio de su Reynado resolvio celebrar Cortes en las partes de la Corona de Aragón. Según lo que correspondía a los fueros y estilos de esta Corona [...]. El fin de ellas era para recibir el juramento de fidelidad, y omenage de sus vasallos, y confirmar y renovar los Fueros [...]»<sup>29</sup>.

## FVEROS Y ACTOS DE CORTE DEL REYNO DE ARAGON.

HECHOS POR LA SACRA, CATOLICA, Y REAL  
MAGESTAD DEL REY DON FELIPE IV. NUESTRO SEÑOR,  
en las Cortes convocadas en la Ciudad de Zaragoza, el día feís del mes  
de Abril del Año M.DCCII.



CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO.  
En Zaragoza: Por PASQUAL BUENO, Impresor del Reyno, y del Hospital  
Real, y General de Nuestra Señora de Gracia, Año 1702.

**IMAGEN 25** - Fueros del Reino de Aragón; Felipe IV (1702)

<sup>26</sup> MORALES ARRIZABALAGA, Jesús. *La derogación de los Fueros de Aragón (1707-1711)*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986, p. 28.

<sup>27</sup> Esta ausencia se utilizaría posteriormente como argumento «para negar el deber de fidelidad al monarca no jurado en forma». Véase: MORALES ARRIZABALAGA, Jesús. *La derogación de los Fueros de Aragón...*, p. 28.

<sup>28</sup> BUESA CONDE, Domingo J. *Jaca: dos mil años de historia*. Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1982, p. 291.

<sup>29</sup> BELANDO, Nicolás Jesús. *Historia civil de España, sucessos de la Guerra y tratados de paz desde el año mil setecientos hasta el de mil setecientos treinta y tres*. Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1740.

Una vez iniciado el conflicto sucesorio entre Felipe V y el archiduque Carlos, y teniendo este último el apoyo del Reino de Aragón, en el otoño de 1705 solamente dos ciudades aragonesas y algunas poblaciones de menor tamaño mantenían fidelidad al heredero. Jaca y Tarazona –ambas sedes episcopales– lideraron en Aragón el apoyo al borbón y aunque poco a poco fueron consiguiendo el refuerzo de algunas localidades de sus diócesis, el hecho de permanecer rodeadas de territorios que apoyaban al archiduque Carlos fue motivo de las fuertes presiones a las que se vieron sometidas durante todo el conflicto. Las dos ciudades ocupaban posiciones estratégicas desde el punto de vista geográfico, siendo Jaca punto clave de la frontera aragonesa con Francia, del mismo modo que lo era Tarazona con Navarra y Castilla. Esta segunda parecía ser ciudad segura y ella fue a refugiarse el gobernador del Reino, Francisco Miguel del Pueyo, y el arzobispo de Zaragoza llevó sus bienes con el fin de que estuvieran protegidos durante el conflicto<sup>30</sup>.

El 15 de julio de 1706 el archiduque Carlos entraba en la ciudad de Zaragoza y tres días después era jurado rey de Aragón, siendo «eximido de jurar los fueros y privilegios del Reino, por ausencia del brazo de nobles»<sup>31</sup>. La nobleza fue acusada por su ausencia, «dando el plazo de 30 días para su regreso, justificación y juramento de fidelidad, obediencia y vasallaje a Carlos III»<sup>32</sup>.

Huesca y Zaragoza, que quedaban desde ese momento unidas a la causa austracista, ejercieron fuertes presiones sobre los valles altoaragoneses, consiguiendo tomar los valles de Tena, Echo, Ansó y otras localidades como Biescas. Ante tales presiones se creó en Jaca el *Consejo de resistencia borbónica*, formado por los obispos de Lérida, Jaca y Barbastro, el gobernador de la ciudad y el comandante de las milicias bearnesas de guarnición en la ciudad.

En el verano de 1706 la ciudad de Jaca, rodeada de territorios que apoyaban la causa austracista, fue asediada por las tropas del archiduque. La crónica de estos sucesos (IMAGEN 26) fue narrada por Francisco Castellví, capitán de este ejército:

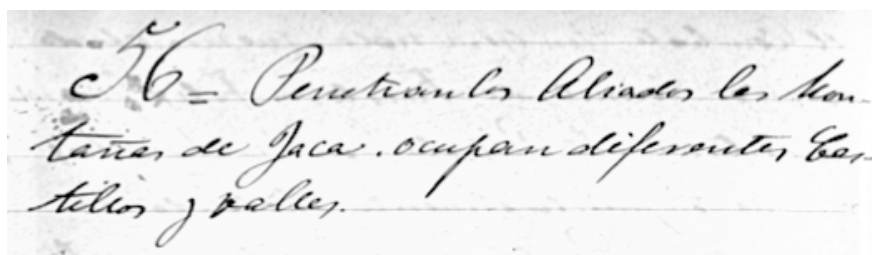


IMAGEN 26 - Narraciones históricas, F. CASTELLVÍ<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Véase: «Guerra de sucesión en Aragón (1700-1715)». *Gran Enciclopedia Aragonesa*. [www.enciclopedia-aragonesa.com](http://www.enciclopedia-aragonesa.com) [consulta: 6 agosto 2015].

<sup>31</sup> PÉREZ ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Berta. *Aragón durante la Guerra de Sucesión*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, p. 123.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>33</sup> Imagen del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, sign. Ms. 421-III/56, fol. 351v. «56: Penetran los aliados en las montañas de Jaca. Ocupan diferentes castillos y valles».

«El día 28 [de agosto de 1706], al favor de la noche, desamparó el castillo [de Berdún] y pasó a Jaca [...]. Ocupado Berdún, el caballero Loriz, don Pedro Villacampa, Pedro Galindo, otros oficiales y justicias resolvieron bloquear Jaca [...]. En estos días el coronel Loriz supo que el conde de Ayen y brigadier Saluzzo [...] marchaban a socorrer Jaca»<sup>34</sup>.

El marqués de Saluzzio, general al servicio de Felipe V, considerado un «soldado de fortuna, aventurero, sin lealtades ni principios, pero eficacísimo valedor de la causa borbónica en Aragón»<sup>35</sup> consiguió recuperar las localidades pirenaicas de Aínsa y Biescas y los valles de Broto, Gistaín y Tena. La liberación de Jaca se produjo tras su llegada el 6 de marzo acompañado por un ejército de 5000 hombres y 600 mulos cargados de víveres. Tras seis meses de bloqueo, las tropas felipistas encontraron a la población y las milicias agotadas por el hambre, el cansancio extremo y el hacinamiento.

«Entró el socorro en Jaca en 6 de marzo. Padeciese extrema miseria, hombres y mujeres; a poco de beber se embriagaron, quedaron como atónitos. Les tomó un profundo sueño, de modo que sin oposición se podía entrar en la plaza, que advertido Saluzzo se detuvo tres días»<sup>36</sup>.

El 25 de abril de 1707 se libró en Almansa una de batallas más significativas del todo el conflicto para el Reino de Aragón. La victoria borbónica supuso la recuperación de Lérida, Aragón y Valencia, suceso que sería acogido por los eclesiásticos de Jaca con gran júbilo, donde «en mayo de 1707 se festejó solemnemente la victoria felipista en Almansa, con misa y cantores, con procesión y danzantes»<sup>37</sup>.

Finalizado el conflicto, y como castigo a la Corona de Aragón por su traición, Felipe V llevó a cabo la supresión de los fueros de los que gozaban estos reinos. De este modo, los Fueros de Aragón –surgidos en 1257 tras la compilación de los Fueros de Jaca (1077), Zaragoza (1129), Daroca (1142) y Teruel (1177)– fueron drásticamente suprimidos en 1707 tras la promulgación de los Decretos de Nueva Planta que otorgaban al monarca el poder centralista, estableciendo que a partir de ese momento Aragón se regiría únicamente por las leyes de Castilla:

«Considerando aver perdido los Reinos de Aragon, i de Valencia, i todos sus habitantes por el rebelión, que cometieron, faltando enteramente al juramento de fidelidad, que me hicieron, como à su legitimo Rei, i Señor, todos los fueros, privilegios, essenciones, i libertades, que gozaban, i que con tan liberal mano se les avian concedido, assi por mi, como por los señores reyes mis predecesores, particularizándolos en esto de los demás Reinos de esta Corona; i tocándome el dominio absoluto de los referidos Reinos de Aragon y de Valencia, pues à la circunstancia de ser comprehendidos en los demás que tan legítimamente poseo en esta Monarquía, se añade ahora la del justo derecho de la conquista, que de ellos han hecho últimamente mis armas con el motivo de su rebelión; i considerando también que uno de los principales atributos de la soberanía es la imposición, i derogación de leyes, las quales con la variedad de los tiempos, i mudanza de costumbres, podría yo alterar, aun sin los graves, i fundados motivos, i circunstancias, que hoy concurren para ello en los tocante à los de Aragón i Valencia; he juzgado conveniente (assi por esto, como por mi deseo de

---

<sup>34</sup> CASTELLVÍ, Francisco de. *Narraciones históricas*. Madrid, Fundación Francisco Elías de Tejada y Erasmo Pèrcopo, 1997-2002, vol. 2, pp. 205-206. [fol. 160v. del manuscrito].

<sup>35</sup> GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel. «La Guerra de Sucesión en el Valle de Tena (1706-1707)». *Argensola*, 103 (1989), p. 63.

<sup>36</sup> CASTELLVÍ, Francisco de. *Narraciones históricas...*, vol. 2, pp. 378-379 [fols. 284v-285r del manuscrito].

<sup>37</sup> BUESA CONDE, Domingo J. *Jaca: Historia de una ciudad*. Zaragoza, Ayuntamiento de Jaca, 2002, p. 164.

reducir todos mis Reinos de España à la uniformidad de unas mismas leyes, usos, costumbres, i Tribunales, governándose igualmente todos por las leyes de Castilla, tan loables, i plausibles en todo el universo) abolir, i derogar enteramente, como desde luego doi por abolidos, i derogados todos los referidos fueros, privilegios, practica, i costumbre hasta aqui observadas en los referidos Reinos de Aragon, i Valencia, siendo mi voluntad que estos se reduzcan à las Leyes de Castilla, i al uso, practica, i forma de gobierno, que se tiene, i ha tenido en ella, i en sus Tribunales sin diferencia alguna en nada, pudiendo obtener por la misma razón mis fidelissimos Vasallos los Castellanos oficios, i empleos en Aragon, i Valencia de la misma manera que los Aragoneses y Valencianos han de poder en adelante gozarlos en Castilla sin ninguna distincion, facilitando yo por este medio a los Castellanos motivos para que acrediten de nuevo los efectos de mi gratitud, dispensando en ellos los mayores premios, i gracias tan merecidas de su experimentada, i acrisolada fidelidad, i dando a los Aragoneses, i Valencianos reciproca e igualmente mayores pruebas de mi benignidad, habilitandolos para lo que no lo estaban, enmedio de la gran libertad de los fueros, que gozaban antes, i aora quedan abolidos: en cuya consecuencia he resuelto [...]»<sup>38</sup>.

La abolición de estos fueros por parte del rey supuso el incumplimiento de uno de los preceptos que había dejado establecidos Carlos II en su testamento (IMAGEN 27) –el mismo en el que había nombrado heredero al propio Felipe de Anjou–, mediante el cual dejaba a sus sucesores encargados de mantener la forma de gobierno existente en ese momento y de guardar los fueros de sus reinos:

«[...] y porque la forma y distribución de tribunales que oy corre y se conserva, se ha hallado la más útil por mucho tiempo, para el Gobierno de esta Monarchía, [...] encargo a mis subcesores la mantengan con los mismos tribunales y forma de Gobierno, y muy especialmente guarden las leyes y fueros de mis Reynos, en que todo su gobierno se administre por naturaleza de ellos, sin dispensar en esto por ninguna causa, pues además del derecho que para esto tienen los mismos Reynos, se han hallado summos inconvenientes en lo contrario [...]»<sup>39</sup>.

La Nueva Planta supuso «el mayor cambio de la estructura jurídica del Reino desde su nacimiento, pues dejó de serlo»<sup>40</sup>. Las consecuencias para Aragón serían nefastas:

- Quedaron suprimidos los Fueros; los constitucionales porque desde ese momento dejaba de ser reino y los fueros políticos porque dejaba de tener leyes y Cortes propias.
- Los virreyes fueron reemplazados por capitanes generales.
- El cargo de justicia mayor fue eliminado, así como el Consejo de la Corona de Aragón y la Diputación del Reino.
- En los municipios se creó el cargo de corregidor –nombrado directamente por el rey–, como ya sucedía en los reinos de Castilla desde el reinado de los Reyes Católicos.

<sup>38</sup> Real Decreto de 29 de junio de 1707.

<sup>39</sup> Copia del testamento cerrado, que en dos de octubre de mil y setecientos, y del codicilo, que en cinco del mismo mes, y año hizo la Magestad del Señor Rey D. Carlos II (que esta en gloria) debaxo de cuya disposicion falleció en primero de Noviembre siguiente. Y tambien copia del papel que cita el testamento. Madrid, Juan Garcia Infançon, 1700.

<sup>40</sup> ARMILLAS VICENTE, José A. «De los Decretos de Nueva Planta a la Guerra de la Independencia». *Historia Aragón. I. Generalidades. Resumen de las lecciones impartidas en el curso 1986-87*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 237-246.

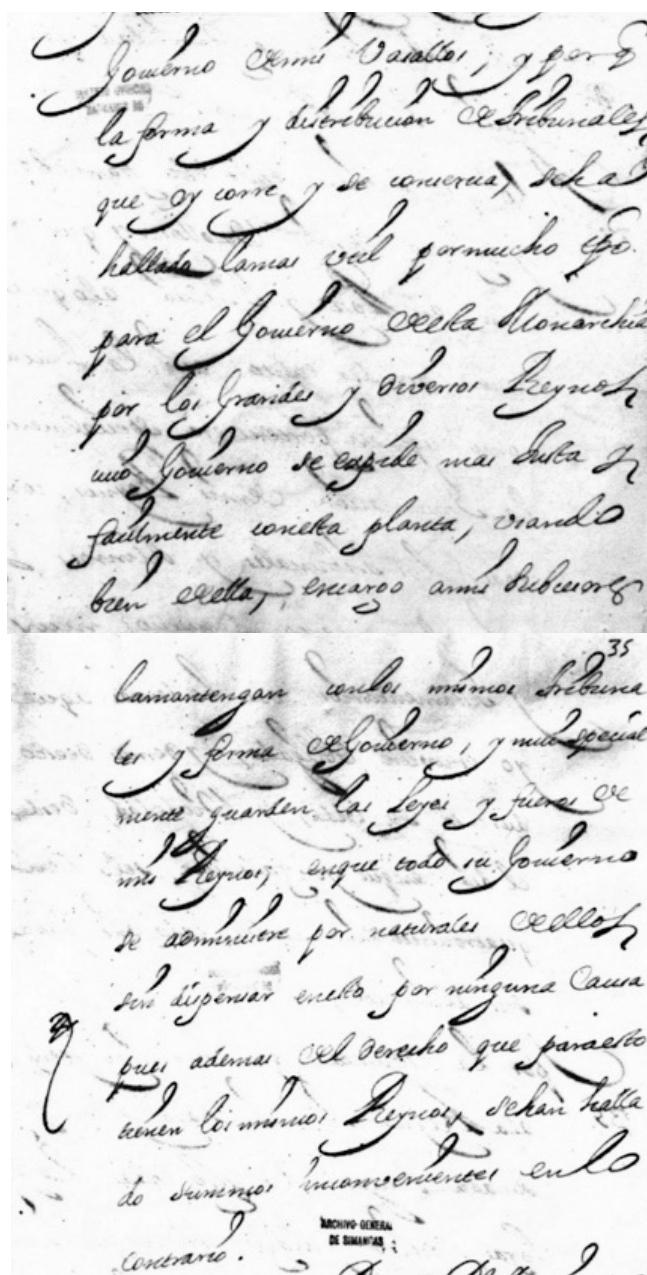


IMAGEN 27 - Testamento de Carlos II

Sobre la abolición de los Fueros se originaron diferentes bandos: por una parte estaban los partidarios de suprimirlos, como era el caso del presidente del Consejo de Castilla; mientras que el Conde de Frigiliana, presidente del Consejo de Aragón, apostaba por mantenerlos<sup>41</sup>. La Chancillería de Aragón, a petición del monarca,

<sup>41</sup> Véase: LÓPEZ DE MENDOZA, Agustín. *Historia de las guerras civiles de España*. Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1882, pp. 365-367 y PEIRÓ ARROYO, Antonio. *La defensa de los Fueros de Aragón (1707-1715)*. Zaragoza, El Justicia de Aragón, 1988, p. 14.

consultó con el arzobispo, partidario de la supresión tanto para eclesiásticos como para laicos, mientras que los ministros aragoneses opinaban lo contrario<sup>42</sup>.

La supresión de los fueros aragoneses no resultó del agrado de todos, ni siquiera de los partidarios de Felipe V, que se dispusieron a defender su continuidad. Los diputados del Reino de Aragón dirigieron un memorial al marqués de Grimaldo –Secretario de Estado de Felipe V– el 28 de agosto de 1707 expresando su protesta por la supresión de los Fueros y manifestando su defensa de los nobles y caballeros, argumentando que la rebelión y el apoyo al archiduque había surgido de las clases bajas. El propio arzobispo, que se había declarado partidario de su eliminación, escribió al gobernador del Consejo de Castilla, «haciéndole saber el desconsuelo de los aragoneses por el texto del Real Decreto, ya que suponía que todos los aragoneses habían sido rebeldes; aunque él era partidario de la abolición, consideraba inoportuno el momento elegido»<sup>43</sup>.

Este memorial fue posiblemente la última actividad que llevó a cabo la Diputación del Reino antes de producirse su disolución en enero de 1708. Los diputados fueron entonces reasignados a otros cargos políticos, mientras que los diputados eclesiásticos fueron promovidos a otras sedes.

Una vez finalizada la guerra y reconocido Felipe V como legítimo rey de España, en agradecimiento a Jaca por su lealtad durante el conflicto sucesorio, el monarca otorga a la ciudad los títulos de *Fidelísima* y *Vencedora* (IMÁGENES 28 y 29) así como el empleo de la flor de lis –emblema de la dinastía de los Borbones– para su escudo (IMAGEN 30) y el derecho de voto en las Cortes Generales<sup>44</sup>. Esta representación en las Cortes se hará también extensiva a Tarazona, Calatayud, Borja y Fraga<sup>45</sup>.

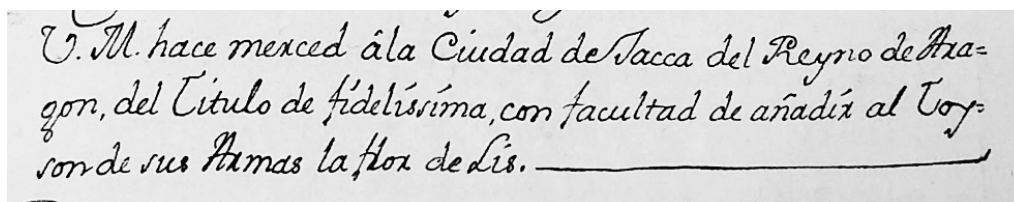


IMAGEN 28 - Felipe V otorga a Jaca el título de Fidelísima y el empleo de la flor de Lis<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Archivo Histórico Nacional, leg. 6.805, nº 195. *Consejos*. Citado en PEIRÓ ARROYO, Antonio. *La defensa de los Fueros de Aragón...*, p. 15.

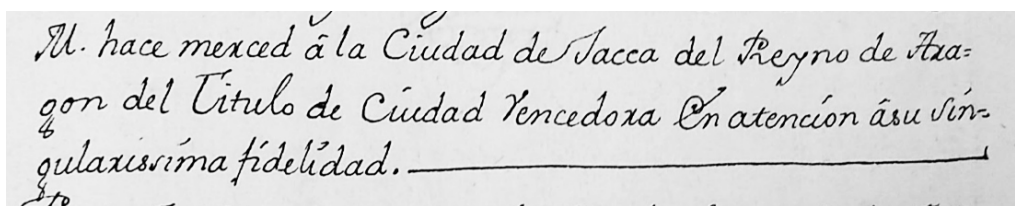
<sup>43</sup> PEIRÓ ARROYO, Antonio. *La defensa de los Fueros de Aragón...*, p. 15.

<sup>44</sup> Derecho que se mantendría hasta la publicación del Estatuto Real (1834). Véase: «Jaca». *Gran Enciclopedia Aragonesa*. [www.encyclopedia-aragonesa.com](http://www.encyclopedia-aragonesa.com) [Consulta: 6 agosto 2015]. Tarazona, Borja y Jaca obtienen este privilegio en 1707 y Calatayud y Fraga, en 1708.

<sup>45</sup> Tras el cambio dinástico, las Cortes Generales mantuvieron la representación castellana, añadiéndose aquellas ciudades aragonesas y valencianas que habían apoyado al bando borbónico (En Aragón: Tarazona, Jaca, Borja, Fraga y Calatayud; en Valencia, solo Peñíscola). Posteriormente se incorporarían mallorquines y catalanes: Palma de Mallorca obtuvo el privilegio en 1717, mientras que en 1724 se añadirían Barcelona, Tarragona, Gerona, Lérida, Tortosa y Cervera.

<sup>46</sup> Archivo Histórico Municipal de Jaca, sign. 0261/57. *Carta d S. Mag<sup>d</sup> p<sup>r</sup> la qual se Mag<sup>d</sup> conzede a la ciudad de Jacca el Titulo de fidelissima pudiendo añadir a sus Armas la flor de Lis.* (20.06.1708).





*M. hace merced á la Ciudad de Jacca del Reyno de Ara-  
gon del Titulo de Ciudad Vencedora En atencion á su sín-  
gularissima fidelidad.*

IMAGEN 29 - Felipe V otorga a Jaca el título de Ciudad vencedora<sup>47</sup>

«V. M. haze merced perpetuamente á la Ciudad de Jacca del Reyno de Aragon de que sea Cabeza de partido con voto en Cortes generales de Castilla en atencion a su singularissima fidelidad»<sup>48</sup>.



IMAGEN 30 - Escudo de la ciudad de Jaca

### 3. LA CIUDAD A COMIENZOS DEL SIGLO XVIII

Hasta 1707, momento en que se suprimieran los Fueros de Aragón y se llevase a cabo la implantación de los Decretos de Nueva Planta, el gobierno local de los municipios de Reino de Aragón había estado formado por todos los empadronados mayores de edad –quienes tenían voz y voto–, a excepción de las ciudades, donde el concejo general lo formaban los *ciudadanos*, que gozaban de un rango superior al de los *vecinos* y mantenían los cargos con carácter vitalicio. En el Alto Aragón, además de Jaca, solo Huesca y Barbastro tuvieron esta forma de gobierno. En Jaca (TABLA 1) los concejantes eran un grupo que se autodenominaba «24» y que estaba formado por ese número de ciudadanos, además del justicia, los jurados y otros cargos de relevancia.

---

<sup>47</sup> Archivo Histórico Municipal de Jaca, sign. 00261/68. *Cedula de S. Mag<sup>d</sup> por la qual concede a la ciudad de Jacca el Titulo de Vencedora.* (10.08.1708).

<sup>48</sup> *Ibidem*, sign. 00261/58. *Cedula de S. Mag<sup>d</sup> por la que concede a la ciudad perpetuamente de que sea caveza de Partido con Voto en Cortes Generales de Castilla.* (20.06.1708).

<b>CONCEJO GENERAL DE JACA<sup>49</sup></b> 2 de noviembre de 1705		
Sebastián Pequera, <i>justicia</i>	Tomás Betrán, <i>jurado cuarto</i>	
Vicente Ximénez, <i>prior de jurados</i>	Juan Antonio Bernués, <i>lugarteniente del prior de 24</i>	
Juan Bautista Domec, <i>jurado de hidalgos</i>	Juan Larrosa, <i>almutazaf mayor</i>	
Juan Francisco Lalana, <i>jurado tercero</i>	Pablo de Hago, <i>padre de huérfanos</i>	
CONCEJANTES Y SINGULARES PERSONAS <sup>50</sup> :		
Pedro Pablo Bonet [ <i>síndico</i> ]	Antón Arigüel, [ <i>labrador</i> ]	Juan Fco. Articanaba, [ <i>tejedor</i> ]
Francisco Ripa	Juan de Acín	Antonio Piedrafita
Francisco Antonio Rey, [ <i>maestro</i> ]	Juan Orencio Sánchez, [ <i>tejedor</i> ]	José de Campo
Sebastián Sarasa	Juan Diego Laclaustra	Francisco Lacasa menor
Alberto Nolivos	Francisco Iguácel	Francisco Antonio Martínez
José Lorenzo Ximénez	José Calvo, <i>tejedor</i>	Pablo Antonio Alegre
Pedro Borrés	Francisco Lucas de Bergua	José Domec, [ <i>pelaide</i> ]
Juan Clavería	Antonio Mallén, [ <i>pelaide</i> ]	José Lacasa
Jerónimo Jalón	Sebastián Malo, [ <i>sastre</i> ]	Francisco Fatás
Francisco Jerónimo Calvo	Fco. Lucas Lacasa, [ <i>labrador</i> ]	Juan Beloc menor, [ <i>labrador</i> ]
Domingo Castillo Campo	Juan de Navasa, [ <i>labrador</i> ]	José Sánchez, <i>herrero</i>
Juan Fco. Marchán [ <i>labrador</i> ]	Sebastián García	José de Acín, <i>labrador</i>
Diego Iguácel	Jerónimo Araus, [ <i>batanero</i> ]	Antonio Benedito
José Calvo, <i>labrador</i>		
Actuando: Matías Bernués como <i>notario y secretario</i> , Juan Casadevant, como <i>pregonero</i> .		
		Dado el 2 de noviembre de 1705

TABLA 1 - Concejo general de Jaca (1705)

Aparecen en esta lista nombres de ciudadanos relevantes como Pedro Pablo Bonet, síndico ya citado anteriormente, que acudió en 1702 a las primeras Cortes celebradas en Zaragoza tras el ascenso al trono de Felipe V y que era también secretario del cabildo eclesiástico; Pedro Borrés, que sería regidor de la ciudad entre 1708 y 1730 o Alberto Nolivos, que ocuparía este mismo cargo entre 1724 y 1732.

Cabe destacar la formación de este concejo representado por un amplio número de trabajadores de los sectores primario y secundario, en el que figuran dos labradores, un herrero y un tejedor, además de otros ciudadanos cuyos nombres he cotejado con el censo de 1718, y según el cual habría además cinco labradores, un tejedor y un batanero. Según ese censo elaborado una década después, Juan Clavería tenía un hijo canónigo de la catedral, Juan Francisco Marchán era labrador, tenía dos hijos

<sup>49</sup> Información facilitada por Ricardo Galtier-Martí, investigador principal del *Archivo Nobiliario de Aragón*. FUENTE: Archivo Histórico Provincial de Huesca, sign. 9850, fol. 40v.

<sup>50</sup> Los oficios que presento entre corchetes los he obtenidos de documentación de 1701 y del censo de 1718, por lo que es posible que en algunos casos no correspondan al oficio de dichos ciudadanos en ese momento, pero he considerado interesante indicarlos a fin de ofrecer una aproximación de la representación de los distintos gremios en el gobierno local a comienzos de siglo.

estudiantes y vivía en una casa de su propiedad con siete personas de su familia, además de cuatro criados. Francisco Lucas de Bergua era zapatero y en su casa vivían dos hijos casados y otros dos de corta edad, un mancebo, dos criados y un licenciado. Francisco Lucas Lacasa era labrador, y uno de sus hijos era licenciado—. El secretario, Matías Bernués, era hijo de Juan Antonio Bernués, –lugarteniente del prior de 24, que más adelante será uno de los primeros regidores del ayuntamiento– y hermano de Francisco Jerónimo Bernués –beneficiado de la catedral y propietario de la vivienda en la que en 1718 aparecen censados 10 miembros de la familia y 4 criados–.

Estos datos demuestran que en la formación del concejo figuran vecinos de diversos gremios con un elevado nivel de rentas, lo cual les permite ofrecer una educación a sus hijos –que hasta la llegada de la comunidad escolapia en 1735 será de pago y solo accesible a las clases medias y altas–. Al mismo tiempo destaca un gobierno con una representación bastante equilibrada de la población estando representados los diferentes gremios.

Tras la abolición de los Fueros de Aragón se iniciaría un proceso de cambio en la administración territorial que sería de especial relevancia en los gobiernos locales. El primer presidente de la recién creada Chancillería aragonesa, Pedro de Ursúa, Conde de Jerena, estableció una división del territorio aragonés por corregimientos<sup>51</sup> que tuvo como objetivo «poner sin dilación la Nueva Planta, por importar mucho que se establezcan cuanto antes las leyes de Castilla»<sup>52</sup>. Para ello propuso corregidores “de capa y espada” (militares y caballeros) para las ciudades de Zaragoza, Calatayud, Daroca, Teruel, Huesca, Tarazona, Ribagorza, Barbastro y Jaca, y corregidores “de letras” (jueces) para Albarracín, Borja, Aínsa, Berdún, Fraga, Alcañiz y Cinco Villas. Mientras que Zaragoza y Huesca alternaban gobernadores civiles y militares, Jaca, Las Cinco Villas y Benabarre tuvieron gobernadores-corregidores militares.

El valor estratégico de Jaca, debido a su situación geográfica y al relevante papel que tenía el ejército en la misma, fueron condicionantes para la unión del corregimiento y el gobierno militar (TABLA 2), motivo por el cual, pese a las solicitudes de la ciudad de pasar a ser corregimiento de letras, y tener así independencia en los gobiernos civil y militar, dicho cambio nunca sería aceptado<sup>53</sup>. La primera solicitud al respecto se presentó en 1714 tras la muerte del primer corregidor, Álvaro Faria de Melo, justificando «los perjuicios y daños que [la ciudad] ha sufrido en la confusión y mezcla de estas jurisdicciones de tan contrarios intereses»<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Para ampliar información sobre el corregimiento de Jaca véase: GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. «Los gobernadores del corregimiento de Jaca en el siglo XVIII». *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón: Jaca en la Corona de Aragón*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, vol. 3, pp. 241-250.

<sup>52</sup> *E-MAh. Consejos leg. 17.984 Los Corregimientos que por ahora parece se pueden poner en el Reino de Aragón*. 1707.

<sup>53</sup> La unión del gobierno militar y el corregimiento permanecería en Jaca hasta el siglo XIX –a excepción de breves interrupciones durante el periodo constitucional y el Trienio Liberal–, tomando posesión en 1830 el último titular del corregimiento de Jaca.

<sup>54</sup> *E-MAh. Consejos leg. 18.019 Memorial de la ciudad de Jaca solicitando corregidor separado del Gobierno militar*, 1714.

PRIMEROS CORREGIDORES (1708-1751)	
<b>Álvaro Faria de Melo</b> <sup>55</sup>	1708-†1713
<b>Pedro Vico</b> <sup>56</sup> , <i>brigadier</i>	1714-1715
<b>Alonso de Madariaga</b> , <i>mariscal de campo y marqués de Villa fuerte</i>	1715-1719
<b>Conde de Charny</b> , <i>mariscal de campo y caballero de la orden de Calatrava</i>	1719-1726
<b>Pedro Boyseau</b> , <i>mariscal de campo, I marqués de Chateaufort</i>	1726-1737
<b>Álvaro Carrillo de Albornoz</b> , <i>teniente general, caballero de Santiago</i>	1738-1739
<b>Felipe Ramírez de Arellano</b> , <i>caballero de Santiago</i>	1740-†1751

TABLA 2 - Primeros corregidores de Jaca (1708)

El ayuntamiento jaqués a partir de 1708 estaría formado por el corregidor militar –el representante del rey en el municipio–, seis regidores (TABLA 3), el alcalde mayor –nombrado por el corregidor, a quien sustituía en su ausencia–, un escribano, un macero, tres porteros y otros empleados pagados por el municipio (médicos, maestro, abogado y procurador).

PRIMEROS REGIDORES (1708)	
<b>Jerónimo Loriente</b> (*Jaca)	1708-1723
<b>Juan Antonio Bernués</b>	1708-1724
<b>Vicente Jiménez de Cénarve</b> (*Jaca)	1708-1724
<b>Pedro Borrés</b> (*Jaca)	1708-1730
<b>Lucas de Hago Bonet</b> (*Jaca, 1663)	1708-1735
<b>Pedro Pablo Bonet</b>	1708-1735

TABLA 3 - Primeros regidores de Jaca (1708)

<sup>55</sup> Álvaro Faria de Melo había sido gobernador de Lérida en 1705, ciudad que tuvo que rendir al archiduque tras las presiones de la ciudad ante falta de víveres que el obispo le negaba, lo que le obligó a retirarse de la capital ilerdense. Su nombramiento como gobernador del castillo de Jaca en 1706 es muestra de la confianza que Felipe V seguía teniendo en él a pesar de la pérdida de Lérida. Durante su mandato en Jaca generó numerosos roces con la población civil, lo que desembocó en que, tras su muerte el 01.08.1713, la ciudad pidiese tener un corregidor “de letras”, justificando tal petición –a diferencia de otras localidades que lo hicieron por los altos costes que suponían los salarios de uno “de capa y espada”–, por el ingrato recuerdo que ha dejado el mariscal: «en la conducta y gobierno del corregidor difunto ha sido la República más desgraciada y menos atendida de cuantas logran el venturoso dominio de V.M.». Véase: *E-MAh. Consejos leg. 18.019 Memorial de la ciudad de Jaca solicitando corregidor separado del Gobierno militar* 1714. Citado en GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. *Los gobernadores del corregimiento de Jaca...*, p. 245.

<sup>56</sup> Fue nombrado corregidor interino y gobernador del castillo de Jaca por Felipe V el 21.12.1714. El acta del concejo del 19.01.1715 indica que desde julio de 1714 ya ejercía como gobernador interino. Archivo Histórico Municipal de Jaca, sign. 00860/01, sin foliar. *Acuerdos de la Ciudad de Jaca, año de 1715*. (19.01.1715).

La diferencia entre el ayuntamiento borbónico y la formación del concejo anterior a la supresión de los fueros es notable, como puede verse en la TABLA 4: se redujo considerablemente el número de participantes, y los pocos representantes que componían el nuevo ayuntamiento, eran directa o indirectamente asignados por el rey: el corregidor –la máxima autoridad en la ciudad– era nombrado por el monarca, mientras que el alcalde mayor era a su vez elegido por el corregidor, de modo que se quedaba garantizada la fidelidad a la monarquía. Por otra parte, la representación ciudadana se vio duramente perjudicada, siendo el síndico el único cargo que podía ser elegido por los ciudadanos como su representante en el ayuntamiento.

CONCEJO	
ANTERIOR A 1707	POSTERIOR A 1707
<i>Justicia</i> <i>Prior de jurados</i> <i>Justicia hidalgo</i> <i>Jurado tercero</i> <i>Jurado cuarto</i> <i>Prior de veinticuatro</i> <i>24 ciudadanos</i> <i>Personas singulares</i>	<i>Corregidor</i> <i>Seis regidores</i> <i>Alcalde mayor</i> <i>Síndico</i>
<b>Total: 50 personas</b>	<b>Total: 9 personas</b>

**TABLA 4** - Formación del concejo antes y después de la supresión de los Fueros

Los datos obtenidos del censo de habitantes de 1729 muestran que la corporación municipal en ese año (TABLA 5) seguía estando formada por ciudadanos que ya estaban en el concejo de 1705 –M. Bernués, secretario–, o por descendientes directos de aquellos, en su mayoría nacidos en Jaca, como Ripa, de Hago, J. Pequera (hijo del último justicia, Sebastián Pequera), Borrés o Nolivos.

AYUNTAMIENTO - 1729 <sup>57</sup>
Pedro Ripa, <i>alcalde mayor</i> Lucas de Hago, <i>regidor y contador de S. M.</i> Pedro Borrés, <i>regidor decano</i> Jorge Pequera, <i>regidor</i> José Antonio Piedras, <i>regidor</i> Alberto Nolivos, <i>regidor</i> Matías Bernués, <i>secretario</i>

**TABLA 5** - Formación del Ayuntamiento (1729)

<sup>57</sup> FUENTE: Archivo Histórico Municipal de Jaca, sign. 222. *Testimonio de el vecindario de Jaca* (1729).

POBLACIÓN MILITAR<sup>58</sup>

El castillo de San Pedro, situado al noroeste de las murallas (IMAGEN 32, en p. 45), estaba habitado después de la Guerra de Sucesión por casi una treintena de militares, acompañados de sus familias y todo el personal dedicado al servicio. Además regularmente iban llegando al castillo compañías y regimientos que se alojaban temporalmente, como un regimiento formado por dieciséis militares procedentes de Lisboa y otro formado por cinco llegados de África en 1718, o seis militares del regimiento de Cambresy y cuatro del regimiento de Namur en 1719, año en que se celebraron dentro del castillo diez bautizos, 3 bodas y ningún enterramiento. Estos datos permiten cuantificar la población estable del castillo en más de un centenar de habitantes (TABLA 6), cifra no menospreciable, teniendo en cuenta que la población civil en la ciudad en 1718 era de 2539 vecinos.

CASTILLO DE SAN PEDRO - 1718 <sup>59</sup>	
Alonso de Madariaga, <i>gobernador del castillo</i> Francisco Ruiz, <i>teniente de rey</i> Juan Ochoa de Olza, <i>sargento mayor</i> Francisco Heredia, <i>guarda almacenes</i>	
4 alférez 4 sargentos 4 soldados 6 sin clasificar 3 religiosos	Compañía de Antonio Tobarra Compañía de Tomás Zárate Regimiento de Lisboa (16 personas) Regimiento de África (5 personas)

TABLA 6 - Habitantes del Castillo (1718)

## INSTITUCIONES RELIGIOSAS

En 1704 falleció el obispo de origen cartujo Miguel Lorenzo de Frías, después de haber permanecido veintiún años al frente de la diócesis. Tras su muerte el examinador sinodal del obispado, Orencio Bergua, escribió una oración fúnebre (IMAGEN 31) en la que dejaba patente la generosidad de este obispo y la admiración que los feligreses sentían por él tras dos décadas de convivencia:

«Ni está nuestro Venerable Prelado comprendido en el descuido y omisión de socorrer las necesidades de los pobres [...] pues es notorio a todo el Reino su pastoral desvelo y caridad paternal con los pobres, vistiendo a muchos niños pobres y desnudos soldados del Castillo de la Ciudad de Jaca, y a otros dándoles todos los días limosna en

<sup>58</sup> La población militar que habitaba en el castillo no aparece en los censos civiles de 1718 y 1729. La información aquí citada ha sido obtenida a partir de los datos encontrados en el Archivo Histórico Municipal de Jaca y en el *Libro parroquial del castillo de San Pedro*, del Archivo Eclesiástico del Ejército, facilitados para este estudio por el investigador jaqués Juan Carlos Moreno, a quien agradezco sinceramente su generosidad al compartir conmigo estos datos antes de finalizar su publicación dedicada a la historia de la Ciudadela de Jaca durante el siglo XVIII.

<sup>59</sup> Del mismo modo, los datos indicados en esta tabla han sido facilitados por Juan Carlos Moreno.

dinero por la mañana [...] vivía desvelado en que todos los días se les hiciera una grande olla a los pobres, la cual se les repartía al medio día»<sup>60</sup>.



IMAGEN 31 - Oración fúnebre por el obispo Miguel Lorenzo de Frías (1704)

Su sucesor, Mateo Foncillas, sería el prelado en ocupar el episcopado durante más tiempo en la primera mitad de siglo. Como se puede observar en el GRÁFICO 2 y en la TABLA 7, durante ese período ocuparon la *cátedra* de Jaca un total de ocho obispos –los cuales se mantuvieron en el cargo hasta su fallecimiento–, dándose la particularidad de que cuatro de ellos vivieron solamente entre tres y seis años desde su nombramiento. El único caso diferente es el de Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor, que tras ser consagrado en Madrid obispo de esta diócesis, se vio obligado a detenerse durante el viaje de llegada a Jaca debido a un fuerte reumatismo y, gracias a «la piedad del rey», fue promovido a la diócesis de Mondoñedo (Galicia), sin llegar a tomar posesión de la diócesis de Jaca:

«El Rey D. Phelipe V. le presentó para el Obispado de Jaca en 25. de abril de 1727. Tardó un año en consagrarse à causa de la diferencia entre nuestra Corte y la de Roma, sobre que los obispos que no fuesen consagrados sino por sus propios Metropolitanos [...]. Consagrole en S. Martin de Madrid día 5. de Abril del 1728. el Exmo. Señor D. Juan de Camargo, Consejero de Estado, y Inquisidor General [...]. Salió para su Iglesia: pero al llegar a Alcalá, le asaltó un reumatismo tan fuerte, que le valdó del todo. Estuvo de peligro, y retrocedió à Madrid, donde los Medicos le pronosticaron corta vida en Jaca por lo frio de aquel clima y la piedad del Rey le promovió à Mondoñedo, de que tomó posesión en 8. de Noviembre de 1728 y entró en la ciudad en 25. de Junio del siguiente»<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> BERGUA, Orencio de. *Llanto universal de la montaña, sentidos ayes, y tristes balidos de sus ovejas, por la muerte de su venerable y exemplar pastor el Ilmo. y Revmo. señor D. Miguel Lorenzo de Frías, y Espinel, Obispo de Jaca que predico en una de sus exequias, y saca á publica luz el Licenciado Orencio de Bergua, Retor de la Villa de Yebra en la Montaña, y Examinador Sinodal del Obispado de Jaca*. Zaragoza, Diego de Larumbe, 1704, pp. 58-59.

<sup>61</sup> FLÓREZ, Enrique. *España sagrada. Theatro greographico-historico de la Iglesia de España*. Madrid, Antonio Marín, 1764, vol. 18, p. 277.

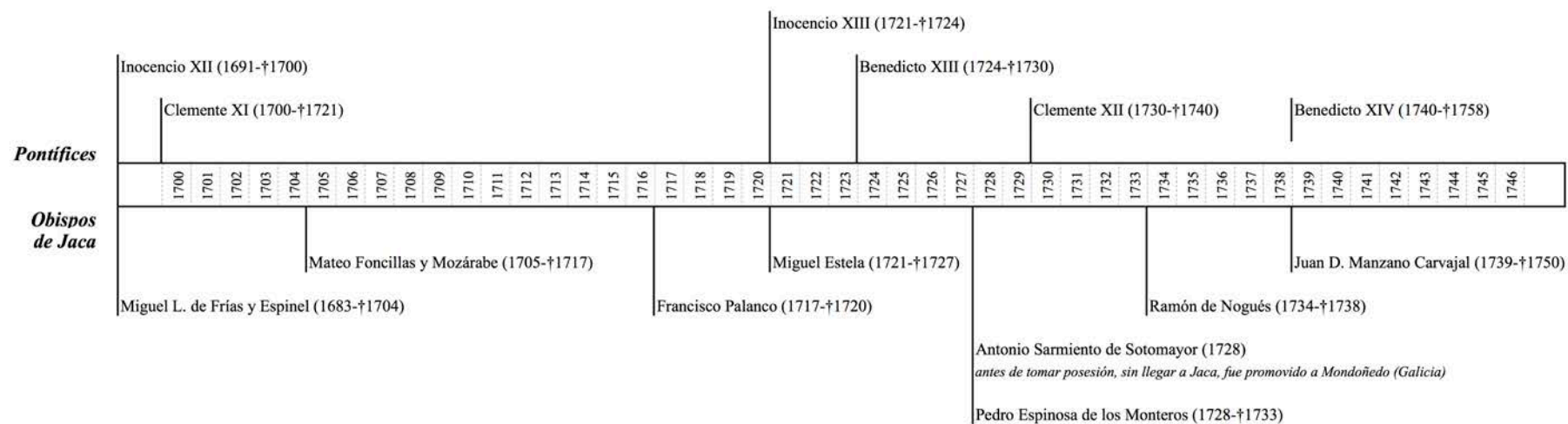


GRÁFICO 2 - Cronología de papas y obispos (1700-1746)



	<i>Obispos</i>	<i>Corregidores</i>	<i>Regidores</i>
1700	Miguel L. de Frías y Espinel (1683-†1704)	CONCEJO GENERAL <i>Justicia, regidores, jurados,</i> <i>24 ciudadanos y otros cargos relevantes</i> (concejo suprimido en 1707)	
1701			
1702			
1703			
1704			
1705	Mateo Foncillas y Mozárabe (1705-†1717)	Álvaro Faria de Melo (1708-†1713)	Jerónimo Loriente Asín (1708-1723) Juan Antonio Bernués (1708-1724) Vicente Jiménez de Cénarve (1708-1724) Pedro Borrés (1708-1730) Lucas de Hago Bonet (1708-1735) Pedro Pablo Bonet (1708-1735)
1706			
1707			
1708			
1709			
1710		Pedro Vico (1714-1715)	
1711			
1712		Alonso de Madariaga (1716-1719)	
1713			
1714		Conde de Charny (1719-1726)	
1715			
1716			
1717			
1718			
1719	Francisco Palanco (1717-†1720)		
1720			
1721	Miguel Estela (1721-†1727)	Pedro Chateaufort (1726-?)	José Oliván (1724-1729) Alberto Nolívos (1724-1732) Juan Antonio Bernués (1708-1724) Jorge Pequera Ezquerro (1724-1773) José Antonio del Piedras (1724-1750)
1722			
1723			
1724			
1725			
1726	Antonio Sarmiento de Sotomayor (1728)	Pedro Chateaufort (1726-?)	Juan Francisco Borrés (1730-1735)  José Nolívos Jiménez de Cénarve (1732-1743)  José Benisia (1735-1739) José Francisco de Hago Bonet (1735-1753)
1727			
1728			
1729			
1730			
1731	Pedro Espinosa de los Monteros (1728-†1734)	Pedro Chateaufort (1726-?)	
1732			
1733	Ramón de Nogués (1734-†1738)	Álvaro Carrillo de Albornoz (1738)	
1734			
1735			
1736			
1737			
1738	Juan D. Manzano Carvajal (1739-†1750)	Felipe Ramírez de Arellano (1740-†1751)	Juan Francisco Casamayor (1740-1775) José Francisco Lacasa (1740-1753)
1739			
1740			
1741			
1742		Felipe Ramírez de Arellano (1740-†1751)	Jerónimo Sas Bonet (1743-1777)
1743			
1744			
1745			
1746			

TABLA 7 - Cronología de las autoridades religiosas, militares y civiles de Jaca (1700-1746)

La formación del cabildo, según datos extraídos de un acta capitular de 1703<sup>62</sup> y dos censos de población de 1718<sup>63</sup> y 1729<sup>64</sup>, era la siguiente:

<sup>62</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Actas capitulares* (17.04.1703).

<sup>63</sup> CANELLAS LÓPEZ, Ángel. «Demografía en la ciudad de Jaca en el reinado de Felipe V de Borbón». *Pirineos*, 83-86 (1967), pp. 203-269.

<sup>64</sup> Archivo Histórico Municipal de Jaca, sign. 222, sin foliar. *Testimonio de el vecindario de Jaca* (16.01.1729).

		1703	1718	1729	
CANÓNICOS	dignidades	deán	Juan Pérez de Sancho	Jerónimo Félix de Sas	[cont.] Jerónimo Félix de Sas
		chantre	Vicencio Domec y Lasala	Pedro Jorge Domec	[cont.] Pedro Jorge Domec
		arced.º de cámara	Nicolás Altabás	[cont.] [Nicolás Altabás]	[cont.] Nicolás Altabás
		arced.º de Ansó	Raimundo Borruel	[cont.] Raimundo Borruel	Joseph Galindo
		arced.º de Gorga	Blas de Torrejón ( <i>inquisidor y doct.</i> )	[Francisco] Torrejón	[cont.] Francisco Torrejón
		arced.º de Larués	Fernando Martínez de Lagonilla	[cont.] Fernando Martínez [de Lagonilla]	Pascual López
		sacristán mayor	Joseph de Rufas	Joseph García	[cont.] Joseph García
		capellán mayor	Miguel de Lacasa	[...] ( <i>residente en Roma</i> )	Marcos Antonio Aguilar
		arcipreste			Rafael Ximenez y Lasala ( <i>beneficiado</i> )
		obrero	Pedro Mallo de Arbelda	Bartolomé de Aso	[cont.] Bartolomé de Aso
	oficio	doctoral	Blas de Torrejón ( <i>inquisidor y arced.</i> )		León Martón
		magistral	Diego Antonio Ximénez		Juan Bergosa
		lectoral			
		penitenciario			
	simples		Blas Antonio de Ripa	[cont.] Blas [Antonio de] Ripa	[cont.] Blas Antonio [de] Ripa
			Nicolás Borruel	[cont.] Nicolás Borruel	[cont.] Nicolás Borruel
			Miguel Aznar	[cont.] Miguel Aznar	[cont.] Miguel Aznar
			Pedro Arnal	[cont.] Pedro Arnal	Bartolomé Azlor
			Miguel Juan Isabal	[cont.] Miguel Juan Isabal	Cosme Abós
			Nicolás Altabás ( <i>sobrino del arced.</i> )	Diego Ximénez	[cont.] Diego Ximénez
			Juan Marcos de Ripa	Domingo Portaña	Pedro de Fanlo
			Marcos Ximénez		Blas Ximénez
			Bernardo Pérez		Phelipe Clavería ( <i>coadjutor</i> )
			[...] Bonet		Luis de Aso ( <i>coadjutores</i> )
	[...] Benisia				
RACIONEROS		Indalecio Sánchez	[cont.] [Juan] Indalecio Sánchez	[cont.] Juan [Indalecio] Sánchez	
		Joseph Ximénez	[cont.] Joseph Ximénez	[cont.] Joseph Ximénez	
		Joseph Lorient	[cont.] [Joseph Lorient]	[cont.] Joseph Lorient	
		Juan de Arto	[cont.] Juan de Arto	[cont.] Juan de Arto	
		Pedro Larraz	[cont.] Pedro Larraz	[cont.] Pedro Larraz	
		Baltasar Piedra	[cont.] Baltasar Piedra	Andrés Luesia	
		Urbano San Vicente	[cont.] Urbano San Vicente	Domingo Abarca	
		Francisco Angulo	[cont.] Francisco Angulo	Pedro Miranda	
		Joseph Iguacer	[cont.] Joseph Iguacer	Joseph de Ripa	
			Phelipe Antonio Las Plazas	[cont.] Phelipe las Plazas ( <i>coadjutor</i> )	
		Francisco Alabés	Joseph Abarca	[cont.] Joseph Abarca	
		Domingo Domec	Francisco López	Pedro de Eito	
		Pedro Lasala	Francisco Palacio	Antonio Sarasa ( <i>racionero que cura</i> )	
		Diego Gaxet	Juan de Vara		
		Silvestre de Bergua	Diego Antonio Gascón	Joseph de Sas	
		Joseph Ant. Betrán ( <i>maestro capilla</i> )	Rafael Ximénez	Francisco Viñas ( <i>maestro capilla</i> )	
		Pedro Berbiela ( <i>organista</i> )	[cont.] Pedro Berbiela ( <i>organista</i> )	Vicente Andrés ( <i>organista</i> )	
	BENEFICIADOS		Fco. Piedrafita ( <i>tenor</i> ) [ <i>m.º capilla</i> ]	[cont.] Francisco Piedrafita ( <i>tenor</i> )	[cont.] Francisco Piedrafita ( <i>tenor</i> )
		Joseph Antonio Betrán ( <i>contralto</i> )	Lucas Bescansa ( <i>contralto</i> )	Antonio Diest ( <i>contralto</i> )	
		Andrés San Vicente	Martín Bandrés ( <i>bajonista</i> )	Martín Bandrés	
		Diego Labarta	[cont.] [Diego Labarta]	[cont.] Diego Labarta ( <i>bajonista</i> )	
		Bartolomé Juan	Francisco Jerónimo Bernués	[cont.] Francisco [Jerónimo] Bernués	
		Bernardo Lárrede	Antonio Assun	[cont.] Antonio Assun	
		[Joseph] Gaxet ( <i>licenciado</i> )	[cont.] Joseph Gaxet	[cont.] Joseph Gaxet	
		Francisco Biec	[cont.] Francisco Biec	Rafael Ximenez y Lasala ( <i>arcipreste</i> )	
		Pascual Lafuente			

TABLA 8 - Eclesiásticos en 1703, 1718 y 1729

La vida religiosa en la ciudad a comienzos del siglo XVIII se desarrollaba fundamentalmente en las iglesias y monasterios, de los que formaban parte los más de cien religiosos censados. Además, prácticamente la totalidad de los habitantes formaban parte de alguna de las numerosas cofradías existentes:

- SEMINARIO<sup>65</sup>, fundado en 1745, ubicado junto al palacio episcopal.
- CUATRO MONASTERIOS Y CONVENTOS:
  - Monasterio de Benedictinas de Santa Cruz<sup>66</sup>
  - Monasterio de El Carmen<sup>67</sup>
  - Convento de Santo Domingo<sup>68</sup>
  - Convento de San Francisco<sup>69</sup> (extramuros)
- SEIS IGLESIAS:
  - Catedral de San Pedro
  - Iglesia de San Pedro el Viejo
  - Iglesia de Santo Domingo
  - Iglesia de El Carmen
  - Iglesia de San Salvador y San Ginés –en el interior del monasterio de las Benedictinas–
  - Iglesia de San Pedro –en el interior de la ciudadela–
- NUMEROSAS COFRADÍAS: muchas de ellas de carácter gremial, en las que se agrupaban trabajadores de un mismo sector y entre las que destacan las de Nra. Sra. de Burnao y Nra. Sra. de la Cueva, que reunían un elevado número de músicos vinculados a la capilla de música de la catedral.
- ERMITAS: entre las más cercanas o relevantes destacan las de San Juan, San Jorge, San Miguel de Abós, Nuestra Señora del Rosario, San Cristóbal, Nuestra Señora de la Victoria, San Miguel del Puente, San Marcos, San Gregorio, San Andrés, Nuestra Señora de la Cueva –en la ladera sur de la peña Oroel–.

---

<sup>65</sup> El seminario de Santa Orosia, erigido en 1610 gracias a la donación mediante testamento de un ciudadano jaqués –Martín Bandrés Baile–, fue trasladado a Huesca para estar más cerca de la Universidad. A comienzos del s. XVIII se creó el seminario de Nra. Sra. de la Victoria, que no llegó a ser fundado. Finalmente, por iniciativa del canónigo Francisco Torrejón, y durante el episcopado de Juan Manzano Carvajal, se erigió el seminario episcopal.

<sup>66</sup> 20 religiosas de coro, cinco donadas y una mandadera. La congregación se había trasladado a Jaca procedente de Santa Cruz de la Serós (villa cercana al monasterio de San Juan de la Peña) en 1555, estableciéndose en la iglesia de San Ginés, en los terrenos en los que se ubicaba la medieval villa regia.

<sup>67</sup> Habitado por 16 religiosos y un mulero seglar. La orden de Carmelitas Descalzos se había establecido en Jaca en 1597, ubicada en la ermita de Nuestra Señora de la Victoria. El 6 de febrero de 1614 la congregación adquirió un terreno en el interior de las murallas donde fundó el monasterio<sup>67</sup> y edificó la iglesia, en cuya portada figura la fecha de 1657. La orden se mantendría al cargo del templo hasta la desamortización de 1835.

<sup>68</sup> El más pequeño de la ciudad, formado por 9 religiosos.

<sup>69</sup> 26 religiosos según el censo de 1718 y 30 según la crónica de fray Félix Vallés en 1722. El convento, que había sido fundado en 1213, se considera el primero de la orden fundado en España, al llegar san Francisco de Asís por el valle del Aragón. Véase: PASAMAR LÁZARO, Enrique. «Noticias inéditas del siglo XVI del desaparecido convento de San Francisco de Jaca». *Aragonia Sacra*, XVIII (2004-2005), pp. 41-51.

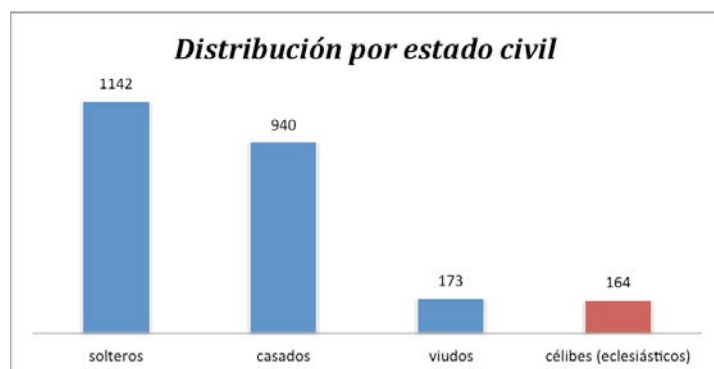


## POBLACIÓN CIVIL

A comienzos del siglo XVIII la población de Jaca estaba formada por 463 fuegos, más unos 200 que habitaban las seis aldeas del término municipal. Para poder ofrecer una visión generalizada de la población jaquesa en este período ofrezco a continuación un análisis del vecindario llevado a cabo entre 1717 y 1718<sup>70</sup>.

Este censo establece que dentro de las murallas de la ciudad habitaban un total de 2539 vecinos –1168 hombres y 1218 mujeres–, entre los que no se incluía la población militar que vivía en el castillo –por encontrarse extramuros–, ni los hospitalizados. Sí que consta el clero secular, con nombre y apellidos, y el regular, sin nombres, además de 27 estudiantes y 80 niños menores de un año. La distribución por edades indica que casi un centenar de vecinos superaban los sesenta años y algo más de seiscientos tenían entre uno y quince años.

A continuación se muestra la distribución según el estado civil. En la columna situada más a la derecha, en color rojo cito a los eclesiásticos.



**GRÁFICO 3** - Censo 1718; distribución por estado civil

En el GRÁFICO 4 puede verse una descripción de la población detallada por profesiones<sup>71</sup>. En él se ve que más de una cuarta parte de la población se dedicaba al servicio doméstico, bien fuese en casa de los clérigos o de los ciudadanos más ricos. Más de la mitad de la población tenían profesiones relacionadas con los sectores primario y secundario, siendo la industria textil, la agricultura y la ganadería las actividades que concentraban un mayor número de trabajadores. Un porcentaje reducido se dedicaba a la construcción, al comercio o a la alimentación. La última columna hace referencia a seis vecinos que padecían algún tipo de discapacidad, visual o motriz y no podían desempeñar ninguna actividad profesional, dos vecinos sin oficio y un preso.

<sup>70</sup> El análisis de este vecindario puede verse en: CANELLAS LÓPEZ, Ángel. «Demografía en la ciudad de Jaca...», pp. 203-269.

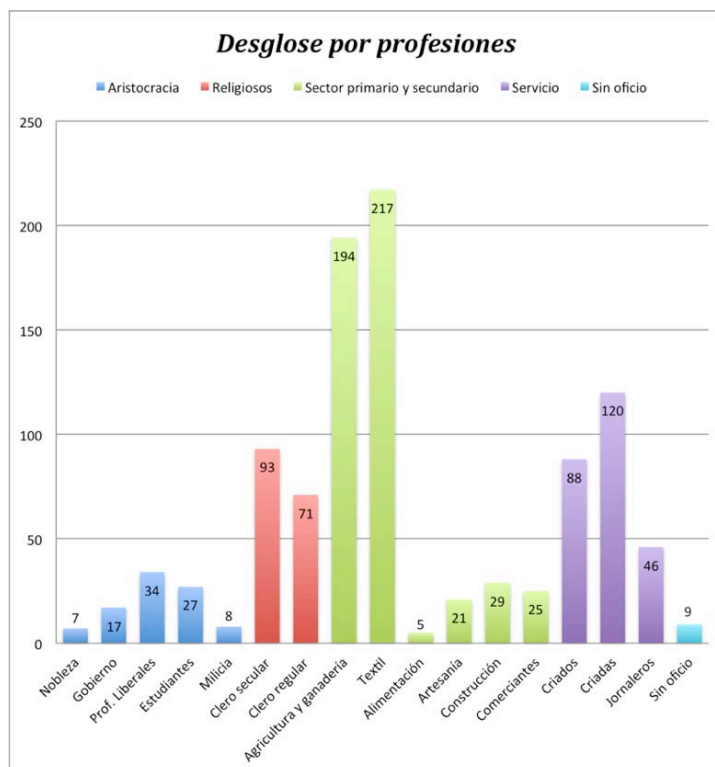
<sup>71</sup> En la citada publicación de Ángel Canellas aparecen unos datos al comienzo, a modo de resumen, cuyas cifras no coinciden en todos los casos con la suma de los datos que aparecen en la misma publicación de forma más detallada. Para la elaboración de estos gráficos he tenido en cuenta los datos que aparecen desglosados con un mayor nivel de detalle.





**GRÁFICO 4** - Censo 1718; distribución por profesiones

En el GRÁFICO 5 se muestra de forma más detallada la dedicación profesional de los ciudadanos. Así puede verse que a la aristocracia pertenecían 7 nobles –de la alta nobleza: 1 conde; de la baja nobleza: 3 hidalgos y 3 infanzones–, 17 ciudadanos que formaban el gobierno de la ciudad, 8 oficiales del batallón de África –que se encontraban alojados en una casa y cuyos contingentes estaban fuera de la muralla–, así como las profesiones liberales (2 médicos, 9 cirujanos, 4 boticarios, 7 escribanos, maestros, plateros, músicos) y 27 estudiantes. Al ámbito eclesiástico corresponden: el obispo, el deán, 4 arcedianos, 15 canónigos, 15 racioneros, 14 beneficiados, 1 vicario de hospital, 7 presbíteros, 1 rector, 30 sacerdotes, 5 clérigos de órdenes menores, 1 ermitaño, además de los 71 religiosos que vivían en los conventos y monasterios. En los sectores primario y secundario trabajaban 176 labradores, 80 pelaires, 67 tejedores, 34 zapateros, 24 sastres, así como chocolateros, hornero, segador, pastores, albéitares, sombrereros, tintoreros, boteros, cesteros, bataneros, etc. La artesanía hace referencia a basteros, bataneros, caldereros, cedaceros, cesteros, cuberos, *fustero* y dos silleros. En último lugar, dedicados al comercio figuran 21 mercaderes, un arriero y una mandadera.



**GRÁFICO 5** - Censo 1718; distribución desglosada por profesiones

## EDUCACIÓN

Existen en Jaca a comienzo de siglo dos centros de estudios: una escuela de niños, situada en el campo del Toro y una escuela de gramática ubicada al sur de la ciudad, junto a la puerta de los Estudios, cuyo maestro es el canónigo Antonio del Rey.

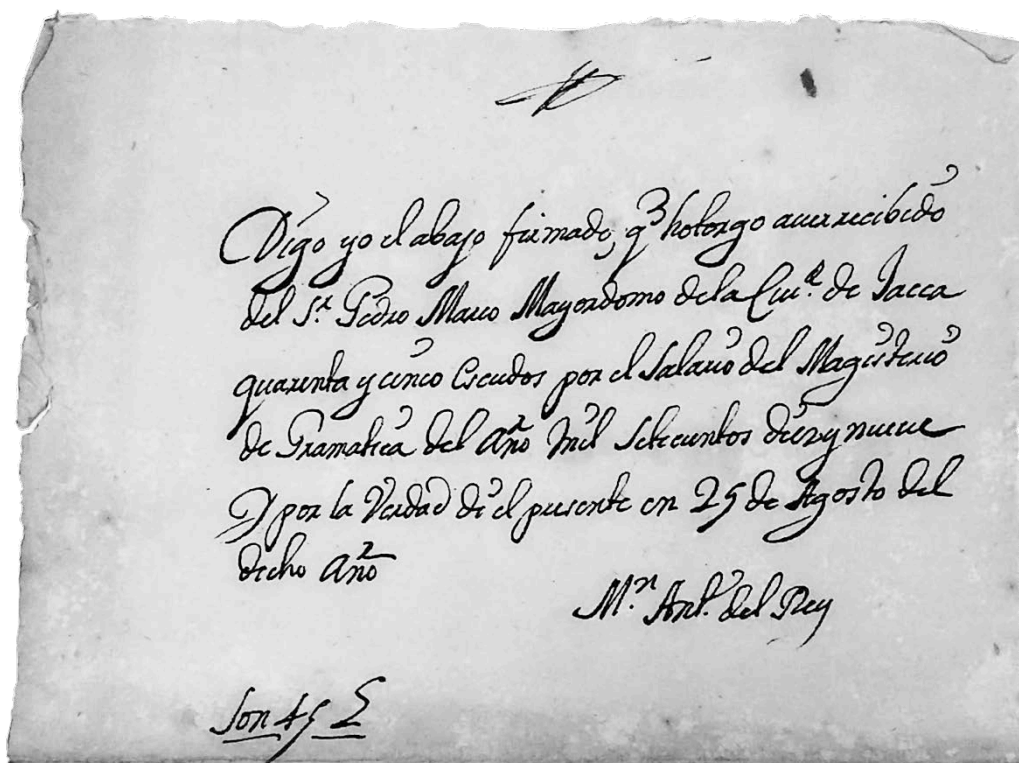


IMAGEN 33 - Recibo de salario del maestro de gramática<sup>72</sup>

La llegada de la comunidad de escolapios<sup>73</sup> a Jaca en 1735, en los comienzos de la Ilustración, fue consecuencia de una serie de actuaciones llevadas a cabo entre el recién nombrado obispo Ramón Nogués y el alcalde Pedro Ripa Bonet, los cuales habían sido alumnos de la escuela escolapia en sus respectivas ciudades de origen. El alcalde de primer voto «había conocido la labor educativa de los Padres de las Escuelas Pías en Barbastro y quiso introducirlas en su patria. Encontró siempre la colaboración eficaz del ilustrísimo señor Obispo don Raimundo de Nogués, que había sido el primer alumno interno del colegio escolapio de Balaguer»<sup>74</sup>. Por mediación del hermano del alcalde Ripa –canónigo doctoral de la metropolitana de Zaragoza–, se iniciaron conversaciones con el padre provincial de la comunidad escolapia. El ayuntamiento comisionó al regidor decano, Jorge Pequera, para llevar a cabo la escritura de

<sup>72</sup> Archivo Histórico Municipal de Jaca, sign. 00860.

<sup>73</sup> En 1597, el aragonés san José de Calasanz, había fundado en Roma la primera escuela popular europea, de acceso gratuito, con el fin de educar a los niños en las letras y en la religión. La formación sacerdotal de Calasanz coincidió con el momento de mayor desarrollo de la doctrina del Concilio de Trento, en el cual se había tomado conciencia de la necesidad de enseñar a la población, en su mayoría pobre e inculta. San José de Calasanz fue beatificado en 1748 y canonizado en 1768.

<sup>74</sup> LECEA, Joaquín. *Las Escuelas Pías de Aragón en el siglo XVIII*. Madrid, ICCE, 1972, pp. 77-78.

fundación. Dicha escritura se firmó el 30 de junio de 1735 ante el notario de la ciudad estableciendo como condiciones que en el colegio hubiera cuatro sacerdotes, seis maestros y un lector de filosofía; que el colegio no podía pedir limosna ni cobrar sueldos a los estudiantes y que los padres escolapios no concurrirían a procesiones, aunque sí a rogativas públicas, en ese caso acompañados por los niños de sus escuelas<sup>75</sup>. El acuerdo fundacional contó con la aprobación de las tres comunidades religiosas de varones: dominicos, franciscanos y carmelitas descalzos, así como la del cabildo catedral y del maestro de gramática Antonio Rey, a quien «se lo reservó y respetó su clase y emolumentos mientras viviese»<sup>76</sup>.

La mejora en la educación que supuso la apertura de esta escuela no estuvo condicionada únicamente por el aumento de maestros, sino también por las nuevas condiciones económicas. Hasta ese momento las familias debían abonar un real de plata al mes por cada estudiante, mientras que a partir de este momento el municipio pagaba, mediante el fondo de caridades, a los maestros de primeras letras y humanidades, que asimismo se hacían cargo del adoctrinamiento cristiano. El aumento de maestros y la reducción de los gastos por la asistencia a las clases facilitaron el acceso a la educación de todos los niños de la ciudad.

#### 4. EL CULTO A SANTA OROSIA<sup>77</sup>

La devoción de los habitantes de las montañas de Jaca a santa Orosia se había consolidado durante la primera mitad del siglo XVI:

- En 1518 se redactaron los primeros acuerdos en torno a la veneración a santa Orosia.
- En 1526 se incluyó en el *Breviario Tarraconense* el oficio litúrgico a la santa.
- En 1538 apareció citada en el *Catálogo de los santos de España*, obra del cronista imperial Padilla.
- En 1547 el obispo de Jaca, Pedro Agustín, incluyó el oficio en el *Breviario oscense*.
- En 1592 se llevó a cabo en Jaca la primera procesión en honor a la santa<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>76</sup> Archivo Histórico Provincial de Huesca, caja 2B, legajo II, nº 4. Citado en LECEA, Joaquín. *Las Escuelas Pías de Aragón...*, pp. 78.

<sup>77</sup> La redacción de este apartado, no relacionada directamente con el objeto de estudio de esta tesis, se justifica por la relevancia que la devoción local a esta santa despertó a lo largo del tiempo, no solamente desde el punto de vista religioso e institucional, sino especialmente en el cultural, artístico y musical, como podrá verse en capítulos posteriores.

<sup>78</sup> BUESA CONDE, Domingo J. *Jaca. Historia de una ciudad...*, pp. 152-153.





**IMAGEN 34** - Santa Orosia; estampa calcográfica<sup>79</sup>

La historia de la devoción a santa Orosia ha estado rodeada de abundantes polémicas en el intento de aclarar el origen de la santa. Esta polémica alcanzó su momento de mayor tensión durante el siglo XVII, produciéndose entonces un enfrentamiento entre los que defendían su origen bohemio y los que la consideraban procedente de otras tierras.

El obispo de Jaca Gerónimo de Ipienza (1649-†1652) había defendido que la santa era hija de los reyes de Bohemia, tal y como indicaba el propio oficio litúrgico. Este mismo origen indicaba a comienzos de siglo XVIII el canónigo de la seo jaquesa, Salvador Alavés, en su *Compendio de la vida magna disputada de la gloriosa Virgen, casada, mártir y reina de Aragón* publicado en Zaragoza en 1702.

La princesa Orosia o Eurosia -que significa Buena Rosa-, habría nacido a mediados del siglo IX en la ciudad de Bohemia de Laspicio. Fue propuesta para casarse con Fortunio Garcés, rey de Aragón y de Sobrarbe, a propuesta del papa Gregorio VIII. Llegó a Aragón acompañada de su tío el obispo Acisclo y de su hermano, el príncipe Cornelio, tras haberse firmado el acuerdo matrimonial en Roma.

“Por los años de ochocientos  
cincuenta y cinco, a la esfera,  
nació el prodigio más raro  
la maravilla más regia,  
que admiró el orbe en sus siglos  
y que vio el tiempo en sus eras

---

<sup>79</sup> Obra de Braulio González, año 1757. Conservado en el Museo Diocesano de Zaragoza.

en una infanta divina,  
en una niña tan bella,  
que al partir con el Sol luces  
se las puso en competencia  
tanto que pudo llamarse  
el nuevo sol de esta esfera,  
porque en fenómeno hermoso  
que anunció sus excelencias  
en el venturoso día  
en que nació esta princesa,  
para esplendor de Alemania  
juntos dos soles se vieran»<sup>80</sup>.  
(Primera parte: 27-44)



**IMAGEN 35** - Retablo mayor de la capilla de santa Orosia  
(catedral de Jaca; última década s. XVII)

La comitiva fue descubierta en las montañas de Jaca por los musulmanes, que saquearon las carrozas y asesinaron a todos sus integrantes a excepción de Orosia, de la que el jefe de la tropa, Aben Lupo, quedó prendado por su belleza y a quien propuso casarse con el emir Miramamolín de Córdoba, a lo que ella renunció por no abandonar su fe cristiana. Por tal rechazo fue martirizada y en su tortura le fueron amputados los brazos y las piernas, y finalmente fue decapitada:

---

<sup>80</sup>*Relacion de la vida y martyrio de la serenissima infanta de Bohemia, invicta reyna de Aragon, insigne patrona de la ciudad de Jaca y sus montañas, la gloriosa Sta.Orosia, V. y M. à cuyos soberanos pies la consagra humilde un Devoto Suyo...* Zaragoza, Francisco Moreno, 1743.

«Mas Orosia con constancia  
despreciando sus ofertas  
le respondió fervorosa  
que estaba su alma dispuesta  
a padecer mil martirios  
por la fe de Dios suprema...»<sup>81</sup>.  
(Primera parte: 305-310)

«Asiéndola del cabello  
le cortó (¡terrible pena!)  
los dos brazos por los hombros,  
por las rodillas las piernas,  
y consumó su tormento  
quitándola la cabeza»<sup>82</sup>.  
(Primera parte: 335-340)

Dos siglos después un ángel se apareció al pastor Guillén de Guasillo en la madrugada de un 25 de junio para revelar la historia del martirio. El pastor, siguiendo las indicaciones divinas, encontró los restos de Orosia en el interior de una cueva en los montes de Yebra:

«...se halló junto de sí a un Ángel  
que con sabia providencia  
le mostró la sepultura  
en donde entre aquellas breñas  
yacía de Orosia el cuerpo  
con Celestes centinelas  
revelándole su historia,  
menos los brazos y piernas,  
que aunque más se ha procurado  
nunca se ha sabido de ellas»<sup>83</sup>.  
(Segunda parte: 12-21)

Guiado por la santa, el pastor depositó el cráneo en Yebra y emprendió el camino a Jaca con el resto del cuerpo. Al entrar en la ciudad las campanas de las iglesias comenzaron a tañer y salieron a su encuentro el cabildo y la nobleza. El obispo recogió las reliquias y las llevó al altar mayor de la catedral:

«Colocaron sus reliquias  
en su ilustrísima Iglesia  
Catedral, en el Altar  
Mayor, a la mano derecha  
del trono del Sacramento,  
como a su Esposa Suprema»<sup>84</sup>.  
(Segunda parte: 84-89)

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibid*.

<sup>83</sup> *Ibid*.

<sup>84</sup> *Ibid*.

Los atributos de santa Orosia son la corona y el cetro, por ser hija de príncipes y esposa de rey, y la palma, como símbolo de su martirio. En algunas iconografías aparece representada con una espada o un hacha, armas con las que fue martirizada. A santa Orosia se le atribuyen en Jaca diversos milagros, como la curación de un pastor ciego en 1674, la resurrección de una niña muerta y la desaparición de la plaga de langostas que azotó los cultivos en 1687. Se invoca su protección en las tormentas, ante el temor de que la caída de rayos y granizo pueda dañar las cosechas; para ello se saca la urna de la santa a la lonja de la catedral y se realizan rogativas.

Su festividad se celebra en Jaca y Yebra el 25 de junio.

#### CRONOLOGÍA DE LA DEVOCIÓN A SANTA OROSIA (S. XVIII):

- En la última década del siglo XVII se construyó en la catedral una capilla dedicada a la patrona. La obra fue encargada por la cofradía de santa Orosia, a la que también pertenecen los romeros.
- En 1702 Salvador Alavés, canónigo de la catedral, publicó la obra *Compendio de la vida magna disputada de la gloriosa virgen, casada, mártir y Reyna de Aragón, y su antigua y primera Patrona, y siempre de la Ciudad de Jaca, y sus montañas, Santa Orosia, y de sus Santos Padres Reyes de Bohemia, primeros Christianos de ella, Boriborio y Ludmila.... / su autor el D. D. Salvador Alberto Alavés y la Sala...*
- En 1719 se recuperó y actualizó la normativa que rige la romería de santa Orosia según los acuerdos tomados entre 1518 y 1719. Está recogida en el *Libro de las Constituciones o Regla de la Romería de Nuestra Patrona, Reina, Virgen y Mártir, Santa Orosia del Campo de Jaca*.
- En 1724 el franciscano Antonio de Navasa (IMAGEN 36) predicó en la catedral que «entre todas las ciudades de Aragón es Jaca feliz, porque atesora en esa urna el cuerpo de Orosia, vicediosa de la Montaña, que tiene las llaves para abrir y cerrar los cielos, y en estos montes llena de fertilidades a los montañeses»<sup>85</sup>.
- En 1731 se encargó al maestro platero Joseph Aznárez la fabricación de una arqueta de plata para custodiar las reliquias de santa Orosia. La urna –actualmente situada bajo el altar mayor de la catedral– se abre cada año el día 25 de junio para la veneración de las reliquias y para ello debe ser accionada por dos llaves simultáneamente; una de ellas se guarda durante todo el año en el ayuntamiento y la otra queda bajo la custodia del cabildo catedralicio.
- En 1743 (IMAGEN 37) un devoto publicó: *Relacion de la vida y martyrio de la serenissima infanta de Bohemia, invicta reyna de Aragon, insigne patrona de la ciudad de Jaca y sus montañas, la gloriosa Sta. Orosia, V. y M. / à cuyos soberanos pies la consagra humilde un Devoto Suyo*.

<sup>85</sup> NAVASA, Fray Antonio. *Bienaventuranza de Jaca en su Patrona Santa Orosia, virgen y mártir. Oración panegyrica que en su solemnidad predicó en la Santa Iglesia Cathedral de Jaca*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724.

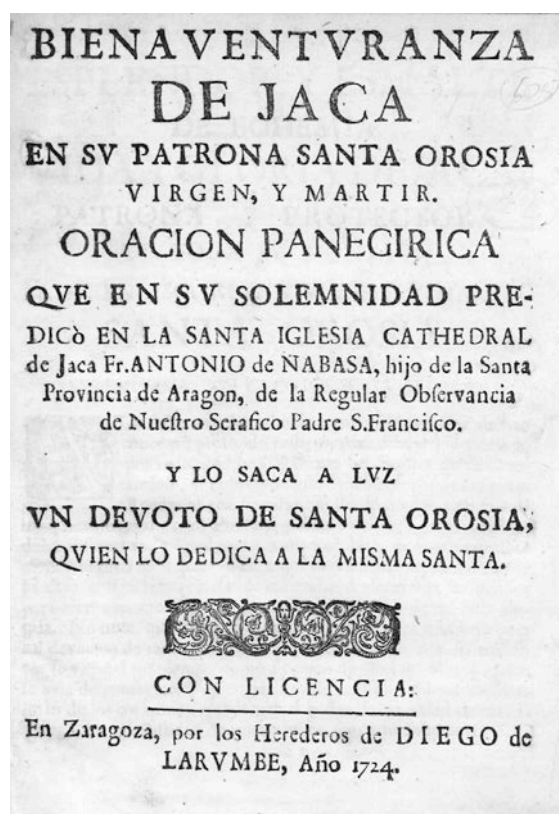


IMAGEN 36 - Oración panegírica, predicada por fray Antonio de Navasa en 1724



IMAGEN 37 - Relación de la vida y martirio de [...] Santa Orosia, publicada en 1743

# **———— ESTUDIO ————**



## EL SONIDO DE LA CATEDRAL ROMÁNICA EN EL SIGLO XVIII

Si bien el presente trabajo está dedicado a la música polifónica compuesta, recibida y, presuntamente, interpretada en la catedral de Jaca durante la primera mitad del siglo XVIII, considero necesario presentar una breve introducción que permita al lector ubicar esta catedral dentro de un territorio más extenso, así como conocer la situación y evolución de la diócesis, lo que facilitará la identificación de algunos de los datos que apporto en los siguientes capítulos.

La diócesis de Jaca limita al oeste con la de Pamplona –a la que se une la de Tudela en 1984–, al suroeste con la archidiócesis de Zaragoza –a la que pertenece Jaca desde 1318 hasta 1955–<sup>86</sup>, al sur con la diócesis de Huesca, al este con la de Barbastro y al norte con Francia.

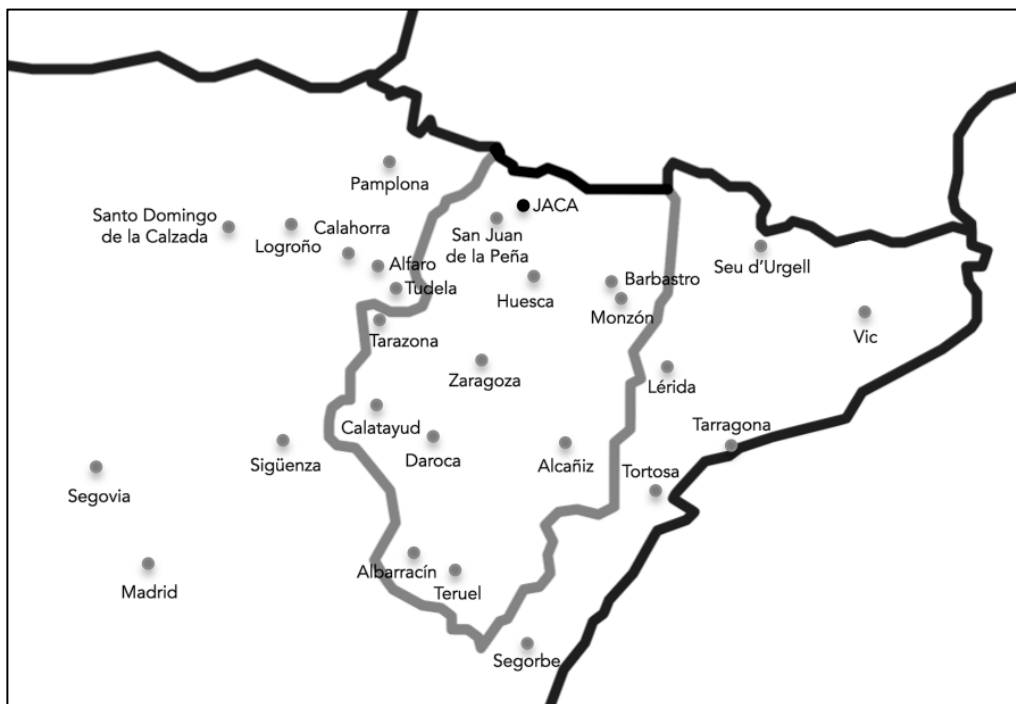


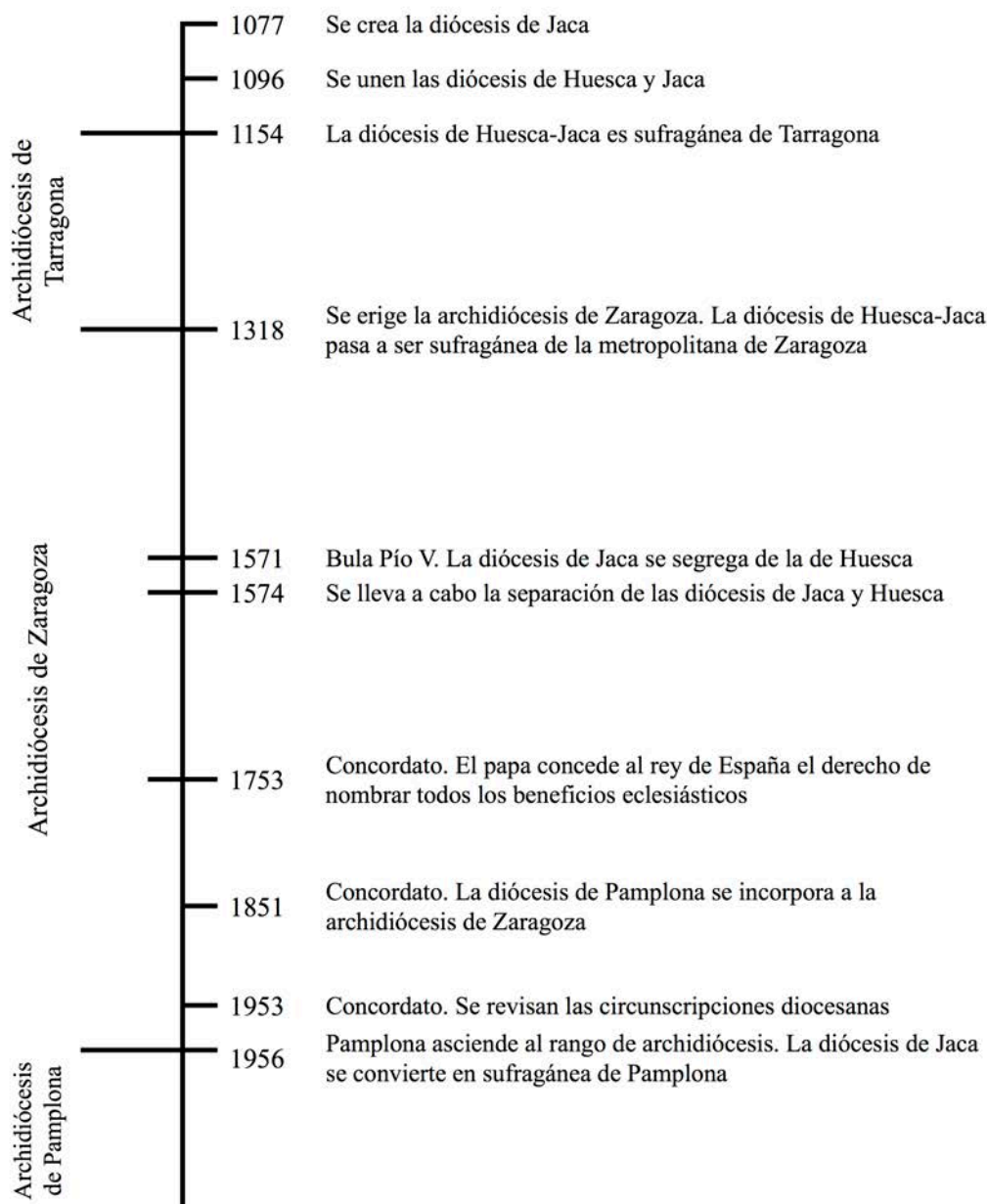
IMAGEN 38 - Sedes musicales más cercanas [1] (elaboración propia)

---

<sup>86</sup> En 1956 la bula del papa Pío XII *Decessorum nostrorum* elevó a Pamplona a archidiócesis y se le asignaron como sufragáneas las diócesis de San Sebastián, Calahorra, Jaca y Tudela.



A lo largo de todo el siglo XVIII la diócesis de Jaca<sup>87</sup> fue sufragánea de la metropolitana de Zaragoza (TABLA 9), circunstancia que sin duda favorecería las relaciones entre las capillas de música de la catedral jaquesa con la seo zaragozana y del templo de El Pilar, de las que hablaré más extensamente en el capítulo 2.1. En la siguiente tabla puede verse la evolución de la diócesis altoaragonesa desde su creación hasta la actualidad y la vinculación a las tres archidiócesis de las que ha sido sufragánea.



**TABLA 9** - Evolución de la diócesis de Jaca

<sup>87</sup> La diócesis de Jaca se unió a la de Huesca en 1096 al conquistar la ciudad y trasladar a ella la capital del reino y la sede episcopal, creándose la gran diócesis de Huesca-Jaca. En 1318 hubo un intento de separación que fue rechazado por el papa Juan XXII, al no aceptar el obispo que proponía el rey Jaime II. En 1571 el papa Pío V concedía mediante bula la segregación tras la solicitud en la que Felipe II justificaba que «Jaca confinaba con tierras de herehes, cuya circunstancia exigía la presencia continua de un pastor que velase por su rey». FUENTE: [www.diocesisdejaca.org](http://www.diocesisdejaca.org) [consulta: 2 abril 2017].

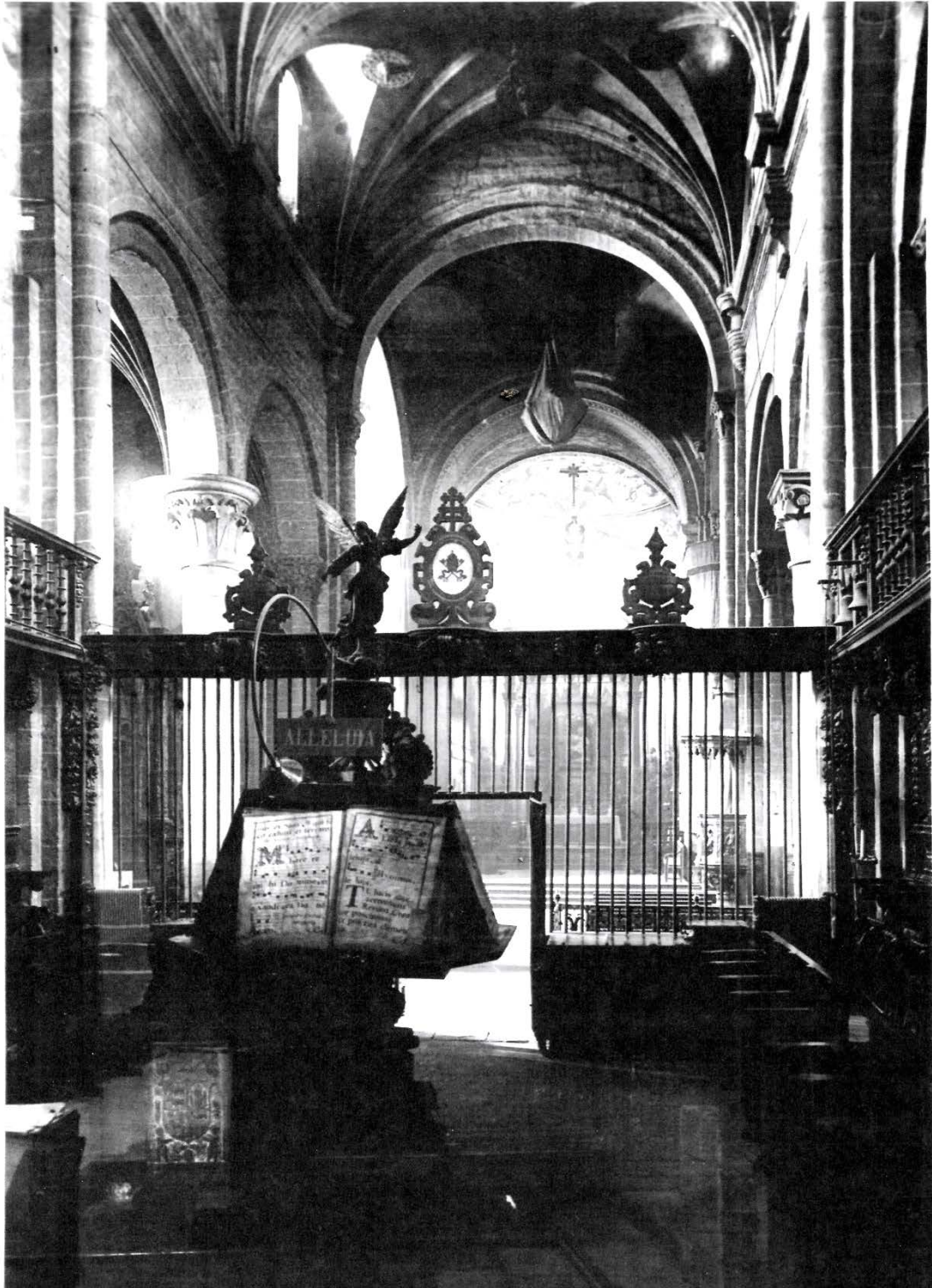
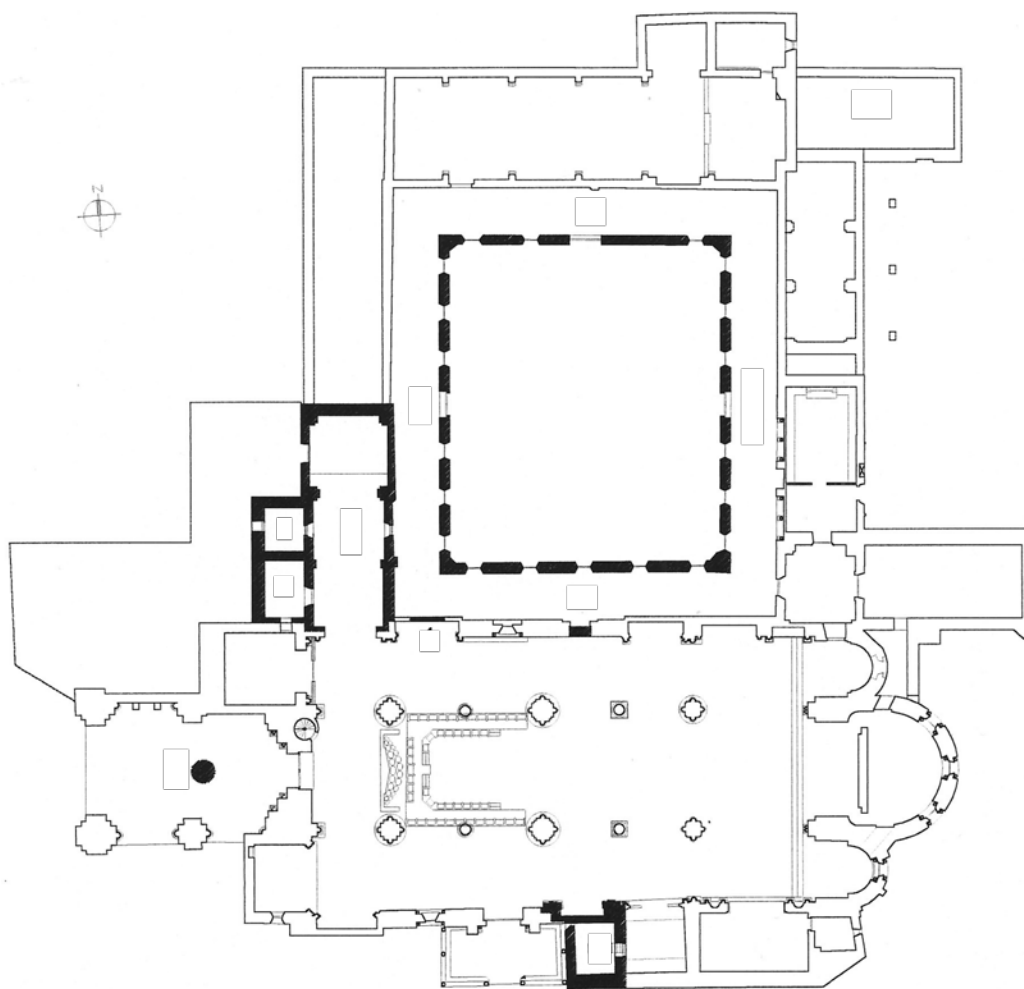


IMAGEN 39 - Interior del coro y facistol; al fondo, altar y baldaquino (anterior a 1919)

Uno de los acontecimientos más relevantes para la música a comienzos del siglo XVIII fue sin duda la reparación minuciosa del órgano –realizado por Juan Orna en 1500– acometida por el fraile franciscano Domingo Aguirre que llegó a Jaca desde el monasterio de San Juan de la Peña y, tras proceder al reconocimiento del estado del órgano, presupuestó la obra en mil libras jaquesas. La propuesta fue aceptada por el cabildo, que acordó obtener el dinero de las rentas de la sacristía y de las aportaciones individuales de los canónigos, racioneros y beneficiados<sup>88</sup>. La obra fue iniciada en 1703 por el franciscano, con ayuda de su sobrino José de Alzúa, y concluida en 1706:

«Ajuntado el Cavildo en la forma acostumbrada por mandamiento de el señor Dean fueron presentes los señores Dean, Sacristia Mayor, Ximenez, Arnal, Bonet, Isabal, Dr. Ripa, Borrue, Ripa y Benissia ante los quales fue propuesto como el frayle de S.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> q. a de hazer el organo a llegado de S.<sup>n</sup> Juan de la Peña llamado por la Iglessia para el Alivio o Reparo de Aquel y que Aviendo visto y Reconozido dize sera menester para su reparo mil livras jaquessas para q. quede con toda perfeccion»<sup>89</sup>.

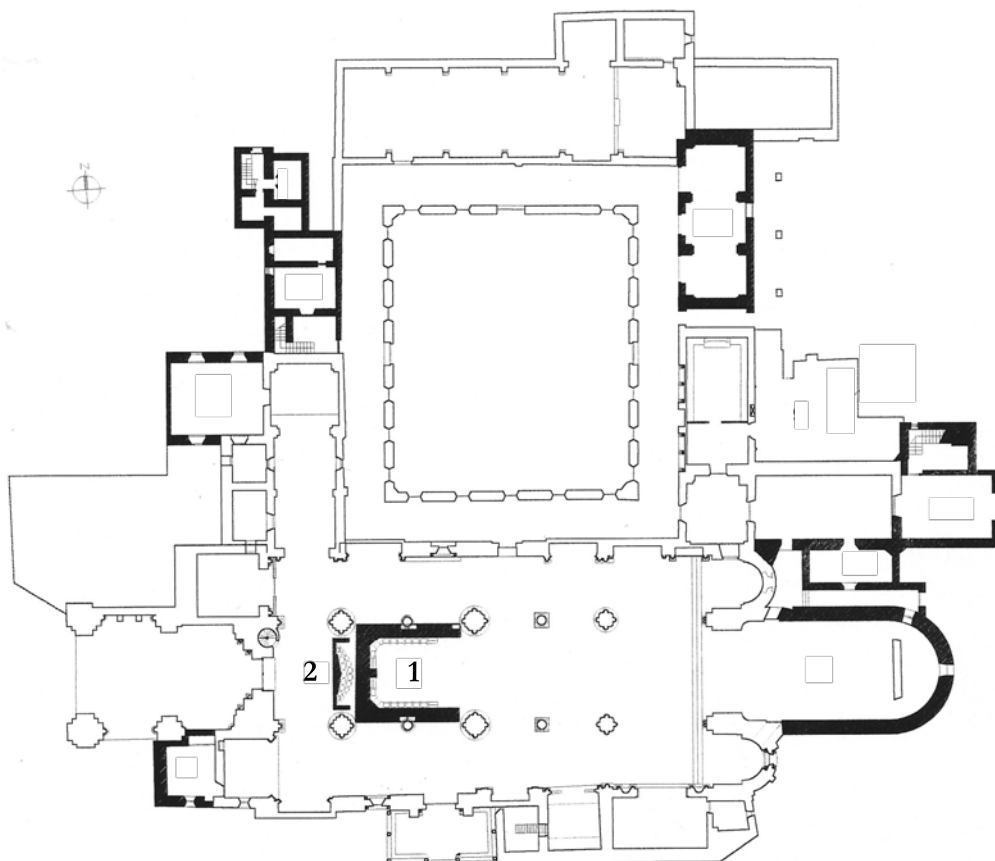


**IMAGEN 40** - Plano de la catedral hacia 1700

<sup>88</sup> El desglose de las aportaciones puede consultarse en el acta capitular del día 17.04.1703 incluida en el anexo II de este trabajo.

<sup>89</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (17.04.1703).

El coro y el órgano permanecieron en la nave central hasta comienzos del siglo XX (IMÁGENES 39, 40, 41 [marcas 1 y 2] y 42). La sillería del coro está formada por el obispo más seis dignidades –tres a cada lado–, y otras 40 sillas –24 en la fila superior y 16 en la inferior (IMAGEN 46).



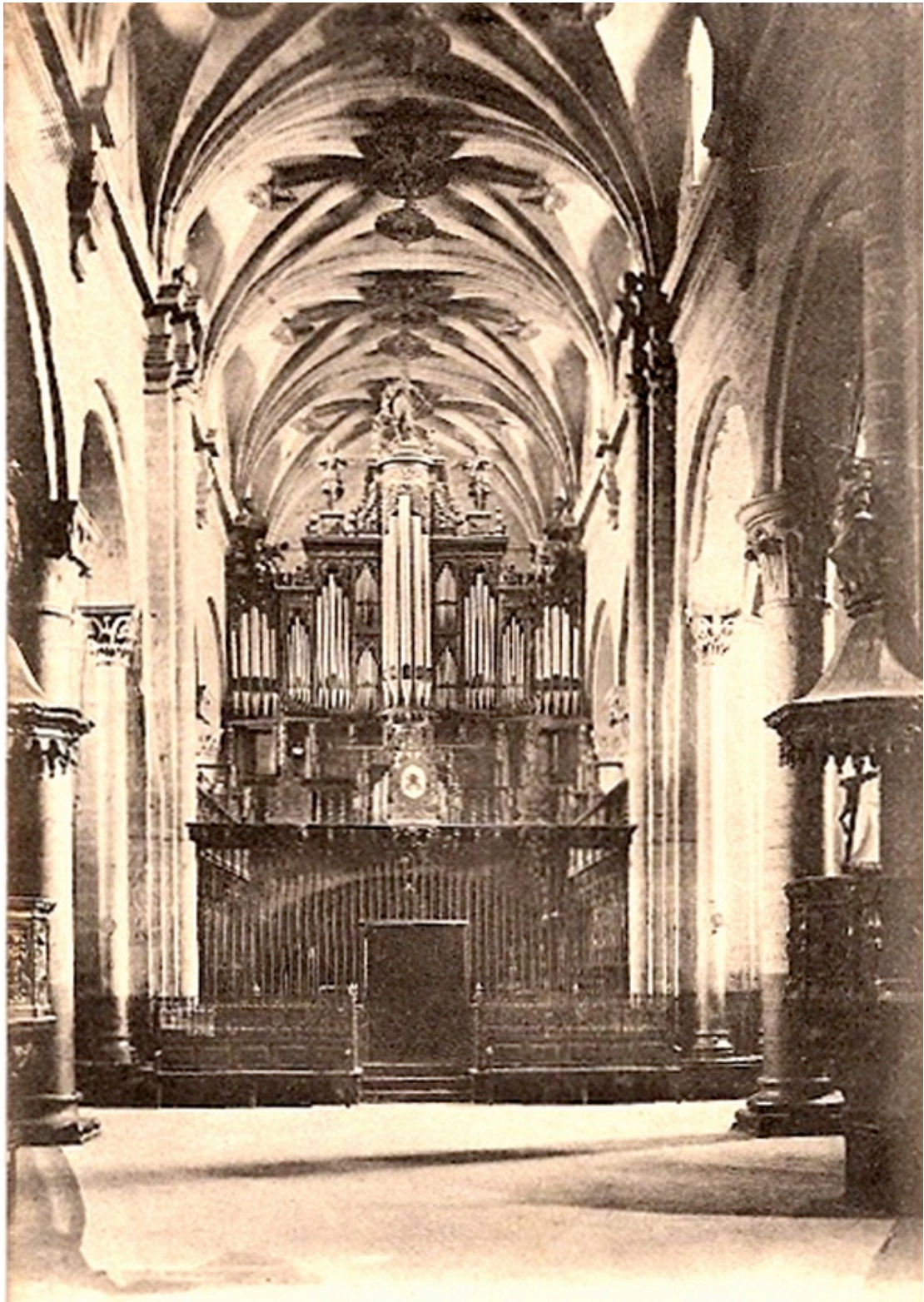
**IMAGEN 41** - Ampliaciones realizadas en la catedral durante el siglo XVIII

En 1919 el coro y el órgano se trasladaron al presbiterio (IMAGEN 43), dejando ocultos algunos de los frescos realizados por el aragonés fraile cartujo Manuel Bayeu<sup>90</sup> a finales del siglo XVIII (IMÁGENES 45 y 47)<sup>91</sup>. En el fresco realizado en el ábside puede verse la firma de M. Bayeu y la fecha, 1792 (IMAGEN 44).

<sup>90</sup> Manuel Bayeu (\*Zaragoza, 1740) era hermano de los pintores Francisco Bayeu –pintor de la corte de Carlos III– y Ramón Bayeu, y cuñado de Francisco Goya.

<sup>91</sup> Agradezco a D. Jesús Lizalde Giménez, canónigo organista, que me haya facilitado la visualización y fotografiado de estos frescos –de acceso restringido para los visitantes al templo– (IMÁGENES 44, 45 Y 47).





**IMAGEN 42** - Coro y órgano (ubicados en la nave central hasta 1919)





IMAGEN 43 - Coro y órgano (ubicación actual, en el presbiterio)





**IMAGEN 44** - Órgano, trompetería horizontal; arriba, ábside y fresco de fray Manuel Bayeu (1792)



**IMAGEN 45** - Fresco de fray Manuel Bayeu, oculto tras el órgano





**IMAGEN 46** - Coro, vista panorámica





**IMAGEN 47** - Fresco de fray Manuel Bayeu, oculto en un lateral del órgano

## 1.1. LA CAPILLA DE MÚSICA

Al igual que en otras catedrales, la capilla de música era la encargada de interpretar la música polifónica en las celebraciones en el templo, frente al coro, al que correspondían las intervenciones de canto llano<sup>92</sup>. Además, la capilla musical realizaba algunas intervenciones fuera de la seo, como celebraciones en los conventos de la ciudad –en la toma de votos de las religiosas benedictinas–, procesiones, romerías y otras festividades locales de carácter religioso. Indistintamente del número de personas que compusieran la capilla –circunstancia que estaba condicionada al nivel de rentas de la catedral y a la distribución de las mismas–, se organizaba en torno a diferentes parcelas, según los cinco apartados necesarios en toda capilla de música:

Como es bien sabido, el MAESTRO DE CAPILLA era el encargado de componer nueva música –en latín y en romance, destacando el elevado número de villancicos que debían escribir cada año para Navidad, el Corpus y las fiestas patronales propias de cada localidad–, llevar a cabo los ensayos –estableciendo sus propios criterios en la interpretación–, impartir lecciones de canto y contrapunto, seleccionar nuevos infantiles y examinar –habitualmente junto con el organista– a músicos y cantores en los procesos de oposición o emitir informes de valoración para la admisión de nuevos músicos, en casos de realizarse una contratación directa. Como encargado de regir la capilla, estaba al mando del organista, los cantores, los instrumentistas –que durante el siglo XVII eran llamados ministriles– y los infantiles, y llegado el caso podía llegar a tener jurisdicción sobre el sochantre y el salmista, en aquellas ocasiones en las que el coro y la capilla de música intervenían juntos en la interpretación de obras que incluían polifonía y canto llano –salmos, misas, etc.–.

En el caso de Jaca, la contratación de maestros de capilla durante la primera mitad del siglo XVIII se caracteriza por haberse realizado de forma directa entre el cabildo y el maestro, sin publicarse edictos convocando oposiciones hasta 1750; la contratación durante todo ese período se realizó a través de los contactos personales de los miembros del cabildo y de los propios músicos de la capilla. Una vez terminada la Guerra de Sucesión –coincidente en el tiempo con el magisterio del jaqués Joseph Antonio Betrán– se iniciaría una larga etapa de casi cuatro décadas caracterizada por el aperturismo, en la que el cabildo invitó –con mayor o menor éxito– a varios maestros procedentes de localidades como Barbastro, Zaragoza, Tarazona o Barcelona, de las que llegaron a ocupar el magisterio de Jaca los maestros Juan Francisco Sayas (llegado de Tarazona), Francisco Viñas (de Barcelona) y Joseph Conejos Igual (turolense y alumno de Luis Serra en Zaragoza).

Con carácter general, el ORGANISTA era el encargado de acompañar prácticamente todas las intervenciones musicales que se desarrollaban en la catedral –a excepción de la Semana Santa, tiempo litúrgico en el que no está permitido tañer el órgano, y en el que tradicionalmente se procedía a ocultarlo con cortinas o puertas, en caso de que las tuviera, y durante ese tiempo el acompañamiento correspondía al bajón y más adelante, al violón–. La intervención del órgano era independiente a la

---

<sup>92</sup> Pese al interés que podría tener incluir un capítulo dedicado al canto llano en la catedral de Jaca y a los cantorales conservados en el archivo musical –por su carácter inédito–, he considerado adecuado no abordar este tema en el presente trabajo, dado que se aleja en exceso del objeto de estudio de esta investigación.

participación de la capilla de música, teniendo por tanto un papel muy importante en las celebraciones religiosas. El organista era además el encargado habitualmente de sustituir al maestro de capilla durante su ausencia temporal o ante la falta del mismo.

En Jaca, durante la primera mitad del Setecientos se sucedieron dos organistas: Pedro Berbiela, que ejerció desde finales del siglo anterior (probablemente desde 1695 o incluso, tal vez antes, y ya con certeza desde 1703, sin que se sepa todavía la fecha en que cesó en el cargo), y su sucesor, Vicente Andrés, que accedió al cargo a finales de la década de 1720 (*fl.* 1729) y permanecería en él durante más de cincuenta años. No se localizan obras de ninguno de ellos en el archivo musical. En mayo de 1734 Vicente Andrés informó al cabildo de la llegada del nuevo maestro de capilla –Joseph Conejos Igual accedió al cargo en julio de ese mismo año–, lo que sugiere que la búsqueda y contratación del músico pudiese haber estado favorecida por los contactos personales del organista con los maestros de capilla de La Seo y El Pilar de Zaragoza, que recomendaron activamente a J. Conejos para el puesto vacante.

Los CANTORES ocupaban plazas que, en algunos casos, y dependiendo de cada catedral, habían sido provistas a tal efecto. El tiple podía ser un cantor que hubiera sido castrado –siendo capón o caponcillo, según fuera adulto o adolescente– aunque en la mayoría de los casos, como en la catedral jaquesa, donde no se han hallado datos relativos a capones durante el s. XVIII, este papel era interpretado exclusivamente por infantes de coro, no existiendo, en ese caso, provisión para la plaza. El contralto y tenor eran cargos a los que se generalmente se accedía por oposición, siendo las únicas plazas de cantores que estaban provistas expresamente, y el bajo (habitualmente citado como *contrabaxo* en la documentación de otras capillas musicales) era asimismo otra de las funciones para la que no existía una plaza específica y que habitualmente era desempeñado por un bajo instrumental, aunque si la composición requería un Bajo vocal –como sucede en un reducido número de composiciones de los maestros locales F. Viñas y J. Conejos Igual– podía ser realizado de forma extraordinaria por algún sochantre o cantor ajeno a la catedral, contratado de forma puntual. Las colaboraciones externas con la capilla de música –como se ha comprobado también que sucediera en la metropolitana de Zaragoza– a menudo eran realizadas por monjes carmelitas; su vinculación con la capilla de música podía ser esporádica, aunque en caso de obtener una plaza que requiriese su permanencia en la catedral, podría precisar de un permiso específico por parte del superior de la orden para poder vivir fuera del convento. En el caso de Jaca, el fraile carmelita Luis Entrena recibió en 1735 un beneficio a cambio de trabajar en la capilla como segundo contralto y violinista, aunque la cercanía del convento y la catedral (IMAGEN 32, en página 45) pudieron haber permitido que el carmelita siguiese viviendo en el convento. Anteriormente, el puesto de contralto estuvo desempeñado desde finales del siglo XVII por Joseph Antonio Betrán (infante desde 1687), que posteriormente fue nombrado maestro de capilla en 1704 y compaginó los dos cargos durante más de una década. En marzo de 1716, ante una posible enfermedad de Betrán, las actas capitulares hacen referencia a la necesidad de buscar contralto<sup>93</sup>, plaza que fue ocupada tres meses después por Lucas Bescansa<sup>94</sup>, cuya procedencia no queda reflejada en las actas de cabildo (pero algunas investigaciones recientes indican

---

<sup>93</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (12.03.1716). «[Margen: ‘Busquese Contralto’] [...] También se determino se busque Contralto p.<sup>a</sup> la Capilla».

<sup>94</sup> *Ibidem*. *Actas capitulares* (10.06.1716). «[Margen: «Admitiose por contralto Lucas Bescansa»] [...] Se propuso q avia ya llegado a Jacca Lucas Bescansa Contralto y viesse el Cabildo si avia de admitirse. Se resolvió uniformes todos quedasse desde luego admitido, dándole el Beneficio del Contralto q es el del Pilar».

que habría sido infante en la catedral de Huesca y después contralto en la de Barbastro, desde donde llegó a Jaca)<sup>95</sup>. La supuesta indisposición del contralto y maestro de capilla no está recogida expresamente en la documentación capitular, pero las actas capitulares del 12 de marzo y del 30 de abril de 1716 recogen la necesidad manifestada por el cabildo de cubrir su plaza como cantor y asignar al bajonista las misas que le correspondía celebrar al contralto. Aunque siguió regentando el magisterio hasta su temprana muerte pocos meses después, a los 34 años de edad, el hecho de que no se registren composiciones suyas datadas en ese año, parece ser indicativo de su ausencia en la capilla. El sucesor de J. A. Betrán como contralto, Lucas Bescansa, fue reemplazado en la segunda mitad de la década de 1720 por Antonio Diest –sobrino del citado maestro de capilla– a quien en 1735 se le renovó el beneficio de contralto. Por su parte, el tenor durante más de cincuenta años fue Francisco Piedrafita, desde al menos 1684 hasta su muerte en 1737, que asimismo había sido asignado maestro de capilla de forma interina tras promocionar Miguel Ambiola al magisterio del templo de El Pilar de Zaragoza en 1700. A la muerte de Piedrafita ocupó de forma provisional la plaza de tenor Francisco Lafuente<sup>96</sup>, aunque no debió de resultar del agrado del cabildo, dado que dos meses después eligió a Joseph Asún<sup>97</sup>, que permaneció en el cargo al menos hasta 1742. Esta peculiaridad de la capilla de música catedralicia que a comienzos de siglo asignó el magisterio a dos cantores (Piedrafita, en 1700 y Betrán, en 1704) era un procedimiento habitual en el siglo XVI, mediante el cual se encargaba al más antiguo o experimentado miembro de la capilla musical la regencia de la misma.

Las plazas de músicos INSTRUMENTISTAS, denominadas *ministriles* durante el siglo XVII, corresponderían en el Setecientos a chirimías, cornetas, bajones y arpa –heredados del siglo anterior– y a nuevos instrumentos que fueron haciendo aparición en las capillas de música desde finales del siglo XVII y se consolidaron durante las primeras décadas del siglo XVIII, como clarines, violines, oboes, trompas y violones. Esta gran renovación instrumental estuvo directamente relacionada con el avance de las técnicas de construcción de instrumentos, mejoras que se produjeron de forma notable en los aerófonos por la aparición del torno, lo que permitió a los constructores elaborar los instrumentos a partir de piezas más pequeñas, lo que facilitaba notablemente el proceso de taladrado de la madera y proporcionaba una mayor precisión a la hora de hacer los agujeros. Finalmente, la fabricación se culminaba exitosamente al realizar un ensamblaje entre las piezas que evitaba posibles escapes de aire. Estas mejoras posibilitaron la obtención de instrumentos de menor tamaño y, de forma más relevante, permitieron hacer más precisa la afinación y mejorar las cualidades tímbricas, consiguiendo instrumentos de sonoridad mucho más melodiosa que empastaban notablemente mejor con las voces. En esta tesitura se encuentra, por ejemplo, el oboe, cuyo sonido, de color mucho más cálido que la chirimía, adquirió rápidamente gran éxito y rápidamente pasaría a reemplazar al viejo instrumento.

---

<sup>95</sup> FLORES RODRIGO, Susana. *Fuentes documentales para el estudio de la música en la Catedral de Barbastro (siglos XVI-XIX)* (no publicado). Citado en: MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century. Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2001, p. 311.

<sup>96</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (30.04.1737). «[...] Menos el de tenor q se alla vacante por muerte de Mos. Fran.<sup>co</sup> Piedrafita. Y abiendo discurrido para su provision, se determino, q Fran.<sup>co</sup> Lafuente q entraba algunas ocasiones â cantar de tenor por adestrarse, continuase; asta ver si podia ser de utilidad a la Yglesia para cuyo fin se le diesse orden al Maestro, q lo instruyese y exsercitase».

<sup>97</sup> *Ibidem*. *Actas capitulares* (01.07.1737). «[...] y se hizo la eleccion de tenor en Joseph Assun».

De los instrumentos de cuerda, fue el violín el que adquirió más relevancia a comienzos del Setecientos; su presencia, ya documentada en algunas capillas de música españolas en el primer tercio del siglo XVII, y de forma generalizada a raíz del reinado de Carlos II, pasó a ser permanente –y casi obligada– durante las primeras décadas del siglo XVIII. Para su incorporación estable en las capillas solían proveerse dos plazas –violín primero y violín segundo–, aunque en algunas instituciones, como la Capilla Real, se contaba además con una viola, denominada entonces en algunas ocasiones como tercer violín o *violeta*. En la capilla musical de la catedral jaquesa la primera referencia documentada en relación a la provisión de una plaza de violinista, resulta algo tardía y corresponde a 1735, momento en que se concedió un beneficio al fraile carmelita Luis Entrena –contralto y violinista–, un año después de acceder Joseph Conejos Igual al magisterio de la misma. Sin embargo, durante el magisterio de su predecesor, Francisco Viñas, ya se registran composiciones con violines desde 1722 –como instrumento alternativo a la chirimía– y desde 1725 –para violín 1º y violín 2º–.



**IMAGEN 48** - Chirimía alto, pirueta y caña<sup>98</sup>

Habría que tener en cuenta que el hecho de no contar la capilla de música todavía con una plaza de violinista en plantilla hasta 1735 no significaba necesariamente que el desempeño de esa función no pudiera existir desde mucho antes, así, generalmente, lo normal habría sido incluir puntualmente la presencia de composiciones con violín, para, a partir del éxito de su empleo, ir haciéndolo cada vez más indispensable, hasta llegar al momento en que el cabildo, posiblemente por imitación de algunos otros capítulos colindantes, se hubiera decidido a implantar un nuevo cargo de música “en plantilla” en el seno de su propia capilla de música, lo que muestra el hecho de que en la década 1720, y aunque la plaza de violinista no estuvo provista hasta 1735, alguno de los miembros de la

---

<sup>98</sup> Ejemplares conservados en la catedral de Jaca (la chirimía está expuesta de forma permanente en el Museo Diocesano de Jaca).



capilla pudiera haber tocado este instrumento, tal vez incluso, bajo las enseñanzas del propio maestro de capilla<sup>99</sup>.

En lo referido a los instrumentos encargados de realizar el acompañamiento, se encuentra en primer lugar el bajón, instrumento heredado del siglo anterior y de gran importancia en las capillas musicales eclesiásticas, dado que podía intervenir como refuerzo al canto llano, donde cumplía una evidente función vocal (dando el tono a los cantores o ayudando a mantener el tono y la afinación al conjunto de la *schola*), pero también, muy particularmente, desde su propia función instrumental, reforzando a la capilla de música (en la polifonía y música instrumental), en la cual podía desempeñar, a su vez, dos funciones: una función de sustituto vocal –supliendo o interpretando la línea natural del Bajo vocal–, y otra función, meramente instrumental, transportando punto bajo –dada su afinación natural en *re*– la línea melódica que le correspondiera.



IMAGEN 49 - Tres bajones y funda<sup>100</sup>

La combinación de las diferentes variantes de este instrumento (junto con bajoncillos de tesitura tenor, contralto o tiple) daba lugar a los ‘coros de bajoncillos’ –formados por tres bajoncillos y un bajón–. A diferencia de lo que sucediese con el oboe, que acabaría en cierto modo suplantando a la chirimía, el bajón no fue sustituido por el

<sup>99</sup> Sobre el empleo de violines en la capilla musical catedralicia, véase pp. 216-219.

<sup>100</sup> Ejemplares conservados en la catedral de Jaca.

fagot, sino que ambos instrumentos protagonizarían durante largo tiempo la música eclesiástica en España, vinculándose el fagot a la música instrumental y el bajón, fundamentalmente, al canto llano<sup>101</sup>. Parece que los músicos tenían claro que uno no reemplazaba al otro, y los propios bajonistas rechazaban tocar el fagot, aludiendo a que su función era diferente y la práctica musical eclesiástica necesitaba de la presencia del bajón.

La introducción del bajón en la música en la catedral de Jaca se remonta hasta finales de 1587 y su presencia se mantuvo estable, al menos, hasta la segunda mitad del siglo XVIII<sup>102</sup>, como muestra el hecho de que en 1760 el cabildo acordase comprar otro bajón y dejárselo al infante Elías Pueyo para que aprendiese. Durante todo el período objeto de estudio ejercieron como bajonistas miembros de la capilla que se habían formado como infantes, que, tras el cambio de voz, compaginaban las tareas que se les asignaban en la capilla con el aprendizaje de la práctica instrumental. Tal sería el caso de Juan de Arto, arpista y cantor que en 1687 obtuvo el beneficio de bajón<sup>103</sup>, de Martín Bandrés –infante ya en 1705–, o de los sobrinos del maestro de capilla Joseph Antonio Betrán, Martín Bandrés y Andrés Portaño<sup>104</sup>, que ocupó la plaza provisionalmente hasta el nombramiento de Nicolás Andrés en 1739, el único de los bajonistas del que no se tiene constancia de su vinculación anterior a la capilla como infante<sup>105</sup>.

El otro instrumento relevante en el acompañamiento de las voces era el violón, de aparición más tardía, que junto con el bajón realizaba el soporte de las voces. Téngase en cuenta, como ya se ha indicado, que durante la Semana Santa el órgano no podía intervenir en la música litúrgica, circunstancia que otorgaba entonces especial importancia al bajón y al violón en el acompañamiento de la música. La primera composición registrada en Jaca con violón “obligado” data de 1750, pero su presencia en la música catedralicia parece ser anterior, aunque la producción de los maestros locales no hace referencia directa al nombre instrumento, su intervención está registrada en composiciones de Joseph Conejos Igual, en las que se indica la presencia de bajón, bajo instrumental –aparte del coro– y acompañamiento.

---

<sup>101</sup> Véase: BORRÀS I ROCA, Josep. *«El baixó a la península ibèrica»*, (tesis doctoral). Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.

<sup>102</sup> Aunque durante el siglo XIX no se han constatado referencias a este instrumento en la documentación del cabildo (siendo el artículo de Jesús LIZALDE GIMÉNEZ, «Los Maestros de Capilla de la S. I. Catedral de Jaca...», (*op. cit.*) el único trabajo realizado hasta el momento que aporta datos sobre la capilla de música hasta el siglo XX y que recoge referencias en las actas capitulares sobre el empleo del bajón hasta finales del siglo XVIII), se ha tenido constancia –por transmisión oral– de la presencia del bajón en procesiones y entierros en la ciudad todavía en la década de 1920. Véase: KENYON DE PASCUAL, Beryl. «El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca». *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, II, 2 (1986), p. 130.

<sup>103</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (22.02.1687).

<sup>104</sup> *Ibidem*. *Actas capitulares* (17.01.1739). «[Margen: «Benef.º del vajon»] Dia 17 Cab.º de orden del S.º Dean concurrieron todos menos D.º Jimenez, y propusso el S.º Dean como estaban prevenidos los Musicos para dar su dictamen sobre la abilidad de Mos.º Andres Portaño en el vajon, y aviendo oido a los Maestro de Capilla y demas Musicos los pareceres q fueron diversos, se resolvio q interim no se proveia el Venef.º supliese el dho Mos. Andres, y q se le señalaban 15£s para celebracion».

<sup>105</sup> *Ibid*. *Actas capitulares* (04.04.1739). «[Margen: «Eleccion de vajonista»] Propuso el S.º Dean q se pasase a hazer eleccion de vajonista en uno de los dos pretendientes. y quedo electo Nicolas Andres y q a Moss. Andres Portaño se le de el arvitrio de algunas misas y tambien el usufructo de la vacante como no aya inconveniente».



IMAGEN 50 - Violón y arco<sup>106</sup>

En último lugar, en el grupo de instrumentos con función de acompañamiento, se encuentra el ARPA, que gozó de su época de máximo esplendor en las capillas de música catedralicias durante el siglo XVII. En Jaca, desde finales de ese siglo y durante todo el primer tercio del siglo XVIII, consta como arpista el racionero Juan de Arto –bajonista y cantor–, músico reconocido dentro de la capilla jaquesa, nacido en torno a 1660<sup>107</sup>, que intervino activamente en gestión de la capilla, siéndole asignado el cuidado de los infantes en 1700, tras promocionar Miguel Ambiola a Zaragoza, ejerciendo como examinador en la admisión de músicos a la capilla en 1710 o encargándose de la búsqueda de infantes en 1720, ante la ausencia de maestro de capilla. En el archivo musical de la catedral se localizan numerosas composiciones de los maestros de capilla jaqueses de la primera mitad del Setecientos que incluyen arpa<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Ejemplar conservado en la catedral de Jaca.

<sup>107</sup> Fecha calculada a partir de la edad que figura en el censo poblacional de 1718 y en su partida de defunción (24.01.1735). CANELLAS LÓPEZ, Ángel. «Demografía en la ciudad de Jaca...», p. 269. Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Defunciones* (24.01.1735).

<sup>108</sup> Además de numerosas obras anónimas o no identificadas datadas en el siglo XVIII con intervención de arpa, se localizan en el archivo musical las siguientes composiciones de los maestros locales: *E-J*, 93 (J. A. Betrán), *E-J*, 975 (F. Viñas), *E-J*, 549, *E-J*, 555 y *E-J*, 583 (J. Conejos Igual). Los recursos vocales e instrumentales empleados en cada una de ellas pueden consultarse en el anexo V de este trabajo.



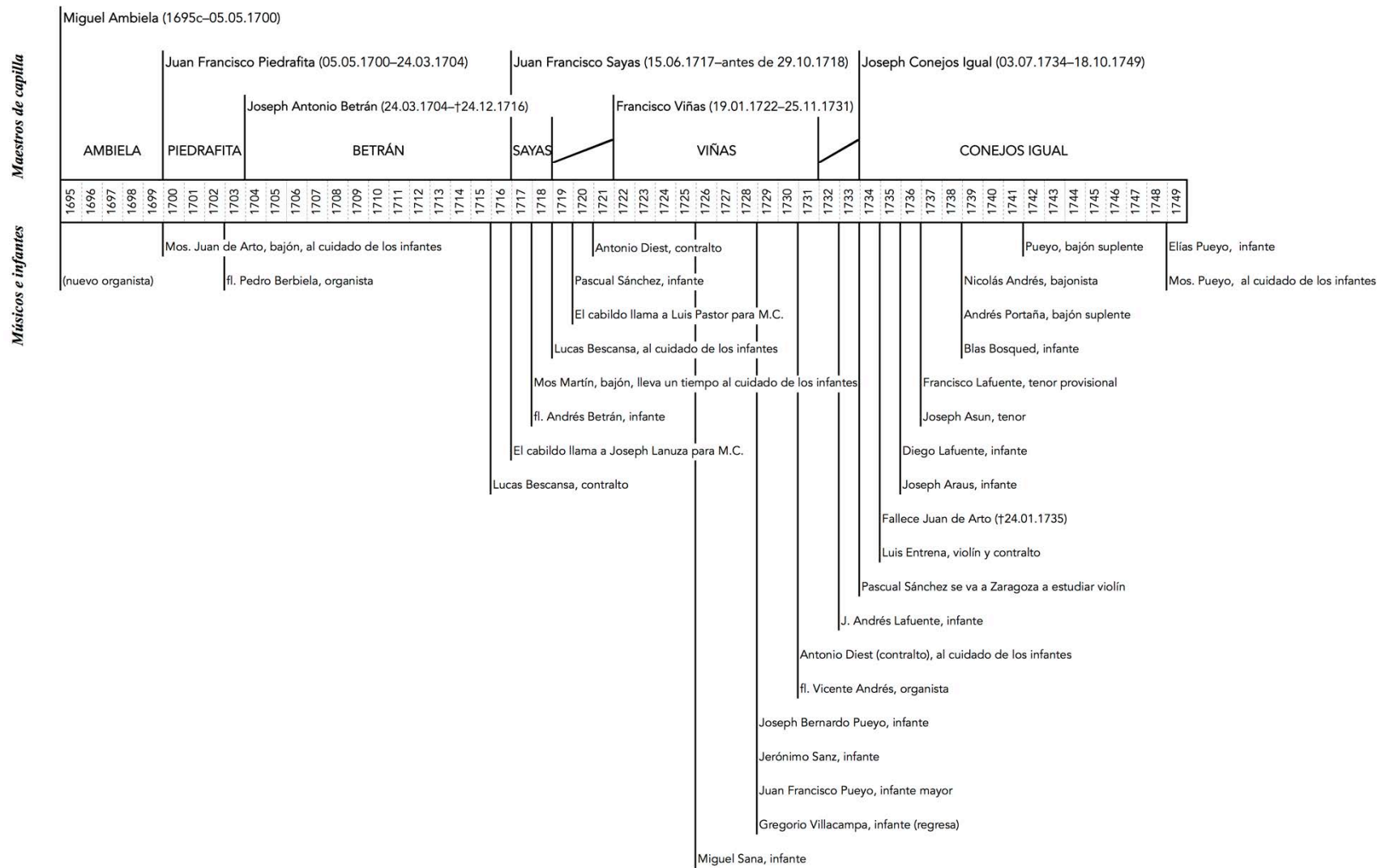


GRÁFICO 6 - Formación de la capilla de música jaquesa (1700a-1749)

La formación de la capilla musical se completaba con los niños de coro, en Aragón llamados INFANTES<sup>109</sup>. Su número oscilaba dependiendo de cada catedral, siendo un número entre seis y ocho los niños que ocupaban este cargo. Téngase en cuenta que la escolanía estaba formada por un número más elevado de niños que participaban en intervenciones musicales en la catedral, pero solo los mejores eran elegidos para cantar en la capilla. Después de unos años como infantes, y tras el cambio de voz, los infantes debían abandonar la capilla. A aquellos que querían seguir vinculados a la institución –y que más adelante podían pretender ordenarse– se les asignaban tareas durante el tiempo que duraba la muda vocal, hasta que podían optar a una plaza en la capilla como contralto, tenor o músico de instrumento. Durante ese tiempo ampliaban su formación musical, aprendiendo incluso los rudimentos de la composición, ayudaban al maestro de capilla realizando copias de música “en papeles”, colaboraban en el cuidado y enseñanza musical de los infantes y, en algunos casos, adquirían o mejoraban sus conocimientos sobre la práctica instrumental. Los más habilidosos y mejor formados podrían llegar a optar al magisterio de capilla, bien de la propia catedral, o bien de otras sedes musicales, siendo esta la vía a través de la cual se formaban los maestros de capilla, organistas y reconocidos músicos de voz y de instrumento. Tal es el caso en Jaca de Joseph Antonio Betrán (\*1682), admitido a la temprana edad de cinco años avalado por su tío el canónigo Domingo Portaña (\*1653; †1719)<sup>110</sup>, y que tras mudar la voz permaneció vinculado a la capilla –siendo durante ese tiempo alumno de Miguel Ambiola y de los músicos locales Francisco Piedrafita y Juan de Arto– hasta llegar a ser nombrado maestro de capilla con veintidós años.

A lo largo del siglo XVIII la capilla de música de la catedral de Jaca se abasteció fundamentalmente de niños de la propia ciudad procedentes de familias que buscaban por este medio garantizar el acceso a la educación de sus hijos así como asegurarles un futuro laboral estable, y que en muchos casos acabarían consagrados al sacerdocio. Se registran algunos casos especialmente llamativos en los que dos hermanos de una misma familia ingresaron en la capilla de música y más adelante se ordenaron sacerdotes (lo que sugiere que se tratase de familias con varios hijos varones y, probablemente, de escasos recursos económicos, dado que no era habitual que más de un hermano varón ingresase en una institución eclesiástica, debido a la tradición de la época de transmitir el patrimonio familiar al primer hijo varón y dar a los sucesivos carreras eclesiásticas o militares). La admisión de algunos de los infantes que ingresaron en la capilla en la primera mitad del siglo XVIII estuvo avalada por vínculos familiares o sociales con miembros del clero o de la propia capilla de música; así, por ejemplo, de la familia del canónigo Domingo Portaña ingresaron en la capilla –además de Joseph Antonio Betrán– otros dos sobrinos: Andrés Betrán y Antonio Diest, que aparecen censados en 1718 como músico de 11 años y cantor de 16, respectivamente. Más adelante otro músico del que no se conocen datos biográficos, y que comparte apellido con el canónigo, Andrés Portaña, ocuparía provisionalmente el puesto de bajonista en 1739. Otras parejas de hermanos que accedieron a la capilla son Andrés Lafuente (infante desde 1733, posteriormente contralto y organista) y Diego Lafuente (infante

---

<sup>109</sup> En otros territorios denominados *seises*, *azulejos*, *escolanes*, *infantillos* o *infanticos*.

<sup>110</sup> El árbol genealógico de la familia del canónigo Domingo Portaña puede consultarse en: MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, p. 96.

desde 1736, que murió siendo niño)<sup>111</sup>; José Bernardo Pueyo, que ingresó como infante en 1729, momento en el que su hermano Juan Francisco Pueyo –que ya pertenecía a la capilla– fue nombrado infante mayor<sup>112</sup>. Este último es uno de los ejemplos de infantes que tras el cambio de voz adquirieron formación como instrumentistas y acabaron optando a una de las plazas, como reflejan las actas capitulares en 1742, en las que J. F. Pueyo aparece citado como bajonista suplente, ante la ausencia del titular, que se había ausentado para ordenarse<sup>113</sup>. La misma situación se dio en los hermanos Blas y Gabriel Bosqued que ingresaron como infantes en 1739 y 1740, con 11 y 8 años respectivamente, y se ordenaron sacerdotes más adelante. El primero de ellos obtendría por oposición el magisterio de la catedral en 1750, sucediendo a su maestro Joseph Conejos Igual, mientras que Gabriel promocionó ese mismo año a la plaza de organista de la cercana localidad de Sallent de Gállego.

Como puede verse en la IMAGEN 51, el radio de procedencia de los músicos de la capilla musical catedralicia de Jaca aumenta según la posición jerárquica de los integrantes de la misma; así, los infantes eran niños de la propia ciudad o localidades cercanas, los instrumentistas llegaban de ciudades distantes en al menos un día de viaje, mientras que los maestros de capilla procedían de ciudades como Tarazona, Zaragoza o Barcelona.

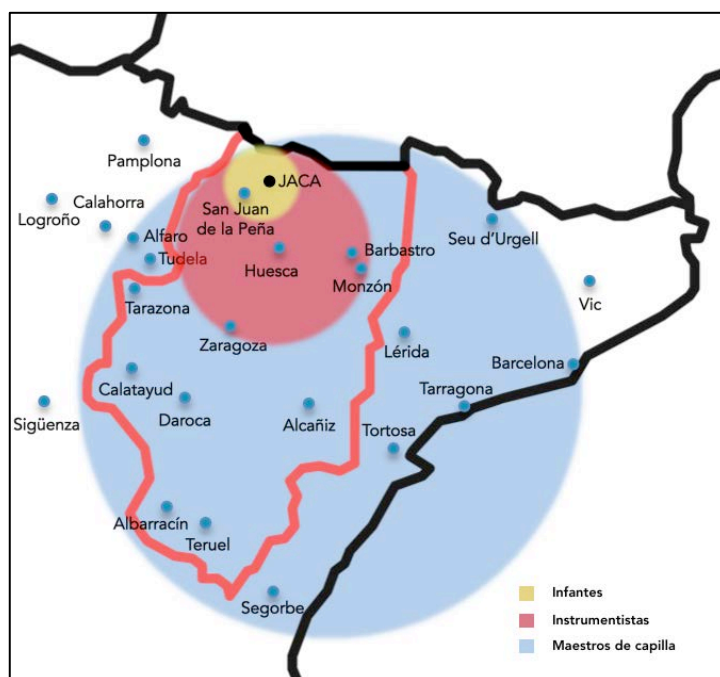


IMAGEN 51 - Procedencia de los músicos de la capilla jaquesa (elaboración propia)

<sup>111</sup> MARÍN, Miguel Ángel. «Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII». *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 188.

<sup>112</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (01.11.1729). «Despues de examinados los quatro pretendientes de Ynfantes y oidos los informes del M.º de Capilla y demas musicos se eligieron Joseph Bernardo Pueyo y Geronimo Sanz de forma que entrassen a vn tiempo en la Ig.<sup>a</sup> dando la antelacion a Pueyo por ser mayor mas sin emolumento ninguno hasta la mesada siguiente y que en ella empezasse a ser Ynfante mayor Juan Fran.<sup>co</sup> Pueyo su her.º y a Sanz se le diessen desde luego todos los emolumentos».

<sup>113</sup> *Ibidem*. *Actas capitulares* (30.04.1742). «[...] y que el M.º de Capilla celebre las Misas del Beneficio q tiene el Baxonista hasta q este se ordene Presbitero».

## 1.2. LOS MAESTROS DE CAPILLA

A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII un total de cinco maestros de capilla ejercieron el cargo en la catedral de Jaca (GRÁFICO 7), período en el que el puesto estuvo vacante en dos ocasiones: entre 1718 y 1722, tras la marcha de Juan Francisco Sayas, y entre 1731 y 1734, al promocionar Francisco Viñas al magisterio de Calahorra.

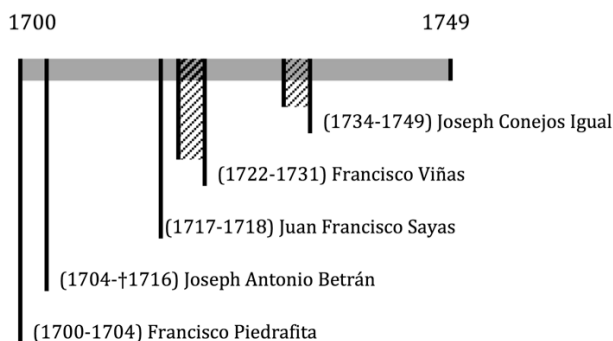


GRÁFICO 7 - Cronología de los maestros de capilla de la catedral de Jaca (1700-1749) [1]

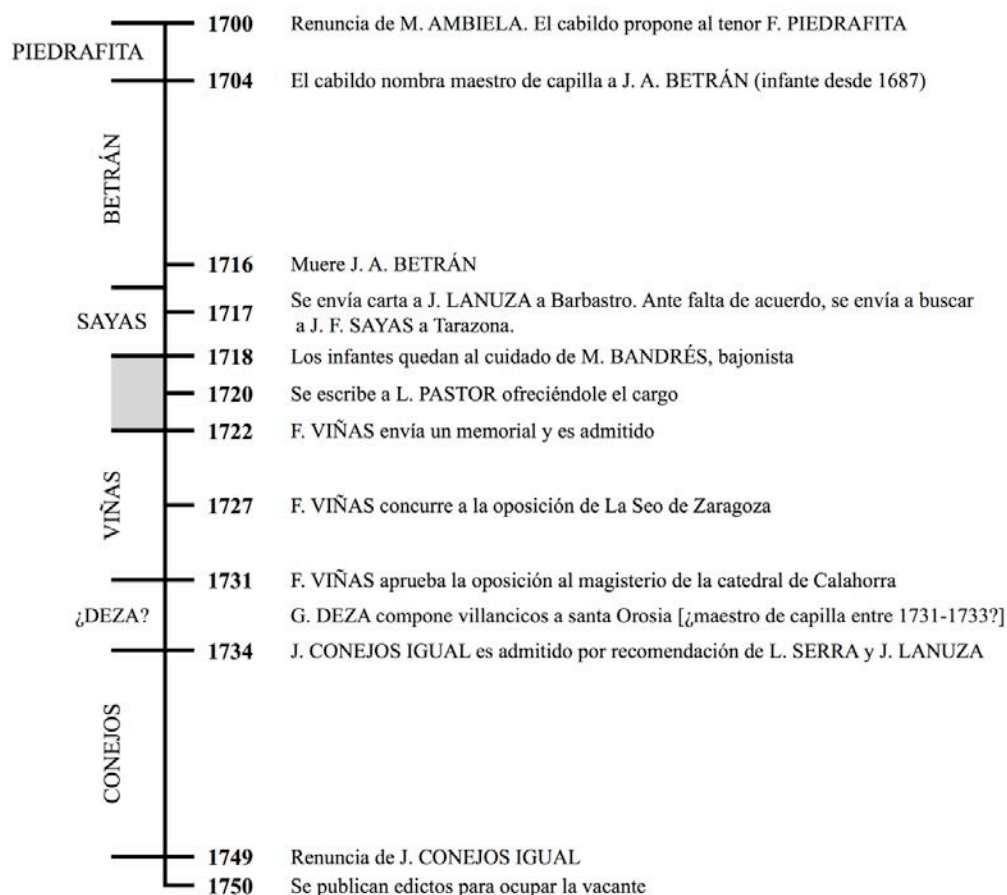
Ninguno de estos cinco maestros accedió al cargo por oposición, dado que no se convocaron edictos para cubrir el puesto durante este período<sup>114</sup>, y además dos de ellos lo hicieron mediante promoción interna, ya que ambos eran miembros de la capilla. La inexistencia de edictos convocando el proceso de oposición y el hecho de que en numerosas ocasiones el cargo de maestro de capilla, organista y otros instrumentistas fuera ocupado por miembros de la capilla puede ser indicativo de un bajo nivel de rentas de la catedral o decisión del propio cabildo, como medida de ahorro, ya que al ocupar los puestos mediante promoción interna evitaba el desembolso que suponía la publicación de edictos. En algunos casos la búsqueda y contratación de músicos ajenos a la catedral se realizaba de forma directa entre el cabildo y los pretendientes, gracias a las relaciones personales entre algunos miembros del cabildo o de la capilla de música. En el caso de Jaca la provisión de vacantes se vio favorecida en varias ocasiones por las relaciones mantenidas entre los músicos jaqueses y los maestros de capilla de La Seo y El Pilar de Zaragoza, aspecto que trataré más detalladamente en el capítulo 2.1.

El primer músico en acceder al magisterio de capilla de la catedral de Jaca tras el cambio de siglo fue Francisco Piedrafita, beneficiado de la catedral y tenor, que tenía 32 años cuando fue propuesto por el cabildo en 1700 para ocupar la vacante que quedaba al promocionar Miguel Ambiola<sup>115</sup> al templo de El Pilar de Zaragoza. Su sucesor, Joseph Antonio Betrán, formaba parte de la capilla desde los cinco años y tenía 22 cuando fue nombrado maestro de capilla en 1704; meses después de su muerte –acaecida en la Nochebuena de 1716– se envió carta al maestro de capilla de Barbastro –aunque la documentación no cita el nombre, se trata de Joseph Lanuza–, ofreciéndole el cargo, pero ante la falta de acuerdo económico se envió a un criado a buscar a Juan Francisco

<sup>114</sup> Durante el siglo XVIII se celebraron oposiciones para ocupar el magisterio de la capilla solamente en una ocasión, en 1750, tras la renuncia de Joseph Conejos Igual. De los tres aspirantes al puesto, el tribunal examinador eligió al candidato jaqués Blas Bosqued, alumno de Conejos y miembro de la capilla desde 1739.

<sup>115</sup> Miguel Ambiola fue maestro de capilla de la catedral de Jaca desde 1695c hasta 1700.

Sayas a Tarazona –con carácter de urgencia, dada la inmediatez de las fiestas patronales–. La estancia del turiasonense en Jaca fue breve, según se deduce de las actas capitulares, ya que en octubre de 1718 los infantes llevaban un tiempo al cuidado del bajonista. En 1720 el cabildo recibió una recomendación para admitir a Luis Pastor<sup>116</sup>, aunque la ausencia de referencias en la documentación posterior sugiere que no llegó a ocupar el puesto. Dos años después, Francisco Viñas envió un memorial al cabildo ofreciéndose para el puesto –vacante desde hacía más de tres años– y fue admitido inmediatamente debido a «la grave falta para dicho empleo»<sup>117</sup>. Finalmente, Joseph Conejos Igual fue recomendado por su maestro Luis Serra –maestro de capilla de El Pilar– y por Joseph Lanuza –maestro de La Seo zaragozana, el mismo que diecisiete años antes había declinado la invitación para ocupar este puesto–.



**GRÁFICO 8 -** Cronología de los maestros de capilla de la catedral de Jaca (1700-1749) [2]

<sup>116</sup> La única información que he podido documentar de Luis Pastor en Jaca es una referencia en las actas del cabildo en la que se indica haber recibido una carta recomendando a este maestro de capilla, remitida por el canónigo La Viña –nombre coincidente con el del chantre de El Pilar–. No he encontrado ningún dato que ubique a Luis Pastor en el templo zaragozano ni en ningún otro en ese momento. El 18.03.1724 fue admitido como maestro de capilla en la catedral de Teruel (véase volumen III, p. 49). Agradezco a D. José Martínez Gil –canónigo y organista emérito de la catedral de Teruel– que me haya facilitado la fecha de admisión de Luis Pastor en el templo turolense, así como el acceso al archivo musical de dicha catedral. Las composiciones de L. Pastor que he podido consultar en este archivo no presentan similitudes tipográficas con los anónimos localizados en el archivo jaqués, lo que refuerza la hipótesis de que no llegó a aceptar el ofrecimiento del cabildo de Jaca.

<sup>117</sup> El acta de nombramiento de Francisco Viñas como maestro de capilla (19.01.1722) puede consultarse en el volumen III de este trabajo, p. 40.

**1.2.1. FRANCISCO PIEDRAFITA PALACIO**<sup>118</sup> (\*Jaca, [06-15].01.1668; *Ibidem*, †06.04.1737). Tenor (*fl.* 29.04.1684) y maestro de capilla (05.05.1700-24.03.1704).

Poco es lo que se conoce de este músico, debido en gran medida a su aportación estrictamente local a la música de su tiempo. Los únicos datos biográficos que se conocían hasta el momento indicaban que habría nacido en torno a 1657<sup>119</sup>. Posiblemente este dato fuese deducido a partir de la edad que aparece en su partida de defunción<sup>120</sup>, la cual arroja ciertas dudas si se compara con la edad que se sugiere en el censo de población de 1718<sup>121</sup>. La localización de su partida de bautismo, durante la presente investigación, permite ubicar su fecha de nacimiento en enero de 1668:

«Juan Francisco Piedrafita hijo legítimo de Anton y Madalena Palacio fue baptizado por mi mos. D.<sup>o</sup> de Nabasa a [...] de Enero de 1668. Padrinos Mateo de Asin y Maria Madalena Piedrafita»<sup>122</sup>.

La primera referencia a su pertenencia a la capilla de música como tenor data de 1684. El 5 de mayo de 1700 el cabildo lo eligió como miembro más antiguo de la capilla de música para regir la misma, tras la renuncia de Miguel Ambiola, que acababa de promocionar al templo de El Pilar de Zaragoza, al tiempo que al racionero Juan de Arto –arpista, bajonista y cantor– se le asignó la enseñanza de los infantes<sup>123</sup>.

Permaneció como maestro de capilla de forma provisional durante cuatro años, período en el cual se realizó una importante reparación del órgano<sup>124</sup>. En 1704 fue sucedido por otro miembro de la capilla, el joven contralto Joseph Antonio Betrán, infante desde 1687. Piedrafita fue beneficiado de la catedral y ocupó la plaza de tenor durante más de cincuenta años, a lo largo de los cuales coincidió con los maestros

<sup>118</sup> Los únicos datos biográficos que se conocían hasta ahora se localizan en las publicaciones de MARÍN Miguel Ángel. *Music on the margin...*, p. 313, y en *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII. Edición crítica y estudio*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002, p. XXI. En la primera de estas publicaciones aparecen los siguientes datos biográficos: \*1657c; †06.04.1737. También se indica que fue tenor desde antes del 29.04.1684 hasta 06.04.1737.

<sup>119</sup> MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, p. 313.

<sup>120</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Libro de la cura* (06.04.1737). «Moss.<sup>n</sup> Francisco Piedrafita de edad ochenta años, recibió los santos sacramentos y murio en seis de Abril del año mil setecientos treinta y siete, [...] quedaron executores M.<sup>n</sup> Joseph Conixos Maestro de Capilla de la Cathe.<sup>l</sup> de Jacca y Atanasio Piedrafita su sobrino [...]».

<sup>121</sup> CANELLAS LÓPEZ, Ángel. «Demografía en la ciudad de Jaca...», p. 234. «Calle de Arguis al Portal Nuevo. [...] Casa de mosen Francisco Piedrafita, propia de Juan Francisco Casamayor. Su familia: dicho Francisco Piedrafita, beneficiado de la catedral de Jaca, edad 58 años. María Piedrafita, moza, casada, edad 30 años». La localización asimismo de la partida de bautismo de María Piedrafita (12.08.1658), hermana del músico, muestra que la edad indicada en el censo tampoco es correcta.

<sup>122</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Bautismos* ([?].01.1668). El día es ilegible debido al traspaso de la tinta de la página posterior. La partida de bautismo anterior es del día 6 y la siguiente, del día 15, por lo que puede deducirse que nació entre esos diez días.

<sup>123</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (05.05.1700). «[Margen: 'Resolucion'] [...] todos los SS. Capitulares en conformidad resolvieron y nombraron a Moss. Juan de Arto vajon para la enseñanza de los niños infantes y le asignaron por el trabajo la libra y pan ese que tenia el maestro. Y assimismo nombraron a Mosen Fran.<sup>co</sup> Piedrafita cantor para gobernar dha capilla y que al dho se le entreguen como mas antiguo todos los papeles concernientes a dha Capilla».

<sup>124</sup> Véase página 60.

Miguel Ambiola, Joseph Antonio Betrán, Juan Francisco Sayas, Francisco Viñas y Joseph Conejos Igual. Falleció en Jaca el 6 de abril de 1737.

No se ha localizado en el archivo musical de la catedral jaquesa ninguna obra firmada por Piedrafita ni tampoco obras anónimas de ese período dedicadas a la patrona de la ciudad, cuya existencia y datación pudieran sugerir que fueron compuestas por él. Cabe suponer que al ejercer Piedrafita el cargo de forma provisional no tuviese obligación de componer. La única composición en lengua romance datada durante su magisterio es un villancico compuesto en 1702 por el contralto Joseph Antonio Betrán, que pudiera corresponder a su proceso de formación como compositor, con vistas a ocupar el magisterio de la capilla, al que accedería en 1704.



**1.2.2. JOSEPH ANTONIO BETRÁN PORTAÑA** (\*Jaca, 28.01.1682<sup>125</sup>; †*Ibidem*, 24.12.1716). Infante (18.04.1687), contralto y maestro de capilla (24.03.1704-†24.12.1716).

Los únicos datos biográficos conocidos de Joseph Antonio Betrán antes de la presente investigación eran la fecha de su muerte y dos referencias a su promoción al magisterio de capilla de la seo jaquesa, si bien las dos publicaciones que aportan esta información se contradicen<sup>126</sup>. La resolución del cabildo con el nombramiento del «infante Portaña» está recogida en las actas capitulares del día 24 de marzo de 1704:

«Todos conformes resolvieron q [...] siendo a proposito el infante [Joseph Antonio Betrán] Portaña para Maestro de Capilla desde aora queda nombrado con la razon de el oficio y q en adelante el Cavildo atendera a q se hordine y darle alguna ayuda de costa»<sup>127</sup>.

Fruto de mi investigación he podido determinar que su bautismo se celebró el 29 de enero de 1682, dato que, más allá de ser una mera aportación sobre la fecha de nacimiento del músico, permite deducir que su admisión como infante en 1687, a la temprana edad de cinco años –aunque justificada en el acta capitular por su buena voz–, sin duda fue favorecida por tratarse del sobrino de uno de los canónigos. Con diez años se le dio empleo en la sacristía como escolano (07.11.1692)<sup>128</sup> y en marzo de 1704, siendo contralto, el cabildo lo propuso para el magisterio, ocupado de forma provisional

---

<sup>125</sup> Dato no conocido hasta el momento y aportado por la presente investigación gracias a la localización de su partida de bautismo en: Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Bautismos* (29.01.1682). «Jusepe Antº Betran hijo de Juan Domingo y Ana Maria Portaña fue bautº por mi Diego Antº Ximenez en 29 de Henº de 82 pad el licenº Jusepe de Ayres y Orosia Martinez».

<sup>126</sup> LIZALDE GIMÉNEZ, Domingo Jesús. «Los Maestros de Capilla de la S. I. Catedral de Jaca en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX. Regesta del Fondo ‘Gestis’ del Archivo Catedral (A.C.J.)». *Aragonia Sacra*, 14 (1999), p. 32, indica el día 24.05.1704 como fecha de nombramiento del nuevo maestro de capilla. Por su parte, MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, p. 311, ofrece una fecha anterior para esta promoción, aunque también incorrecta: el día 16.03.1704.

<sup>127</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (24.03.1704).

<sup>128</sup> MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, p. 311, indica esta fecha como la de la admisión de Betrán en la capilla, lo cual, como he indicado anteriormente, sucedió cinco años antes. Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (07.11.1692). «[Margen: «infante y escolano»] [...] que si parece que el sobrino de Mos. Domingo se le de empleo en la Sach.<sup>a</sup> de escolano y si se habia de admitir en su lugar a un sobrino de mos. Pedro La Cadena pues el maestro lo abona y sera de probecho».

por otro miembro de la capilla, el tenor Francisco Piedrafita. La existencia de al menos una composición de Betrán datada en 1702, antes de su acceso al puesto de maestro de capilla, sugiere que tal vez en el momento de la asignación de F. Piedrafita para regir la capilla y de Juan de Arto para cuidar de los infantes, tras la renuncia de Miguel Ambiola en 1700<sup>129</sup>, se considerase la posibilidad de que el contralto adquiriese la formación necesaria para acceder al puesto y que durante ese tiempo compusiera alguna obra para demostrar su habilidad en la composición y ganar los méritos que acreditasen su cualificación para el puesto.

Tras su nombramiento como maestro de capilla en 1704 no se buscó otro contralto, lo que sugiere que mantuvo la plaza durante los doce años que ejerció el magisterio. Este dato se refuerza con las resoluciones del cabildo del 12 de marzo y 30 de abril de 1716 de buscar un contralto para la capilla y de asignar al bajonista las misas que «debía decir el contralto», respectivamente. Estos datos, junto con el fallecimiento de Betrán en diciembre, a los 34 años, y el hecho de que en ese año no se registre ninguna composición suya, sugieren que pudiera estar enfermo, al menos desde finales del invierno, por lo que quedase incapacitado para asistir a la capilla. En su testamento, firmado el 9 de diciembre, dejó heredero universal a su hermano Andrés, con la condición de que quedase al cuidado de su madre<sup>130</sup>. Otros miembros de su familia también formaron parte de la capilla: sus sobrinos Antonio Diest y Andrés Betrán ingresaron como infantes en los últimos años y posteriores al magisterio de su tío.

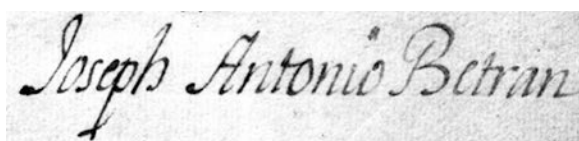
A handwritten signature in cursive script that reads "Joseph Antonio Betran". The ink is dark and the paper appears aged.

IMAGEN 52 - Autógrafo de Joseph Antonio Betrán

Se conocen en el archivo musical de la catedral de Jaca 75 composiciones firmadas por Joseph Antonio Betrán: 29 en latín y 46 en castellano –24 dedicadas a la patrona de la ciudad, 14 al Santísimo Sacramento y 8 a otras advocaciones o festividades, entre las que llama la atención que no hay ninguna dedicada al Nacimiento—. Sus composiciones en castellano presentan estructuras tradicionales formadas por estribillos y coplas, en pocos casos precedidos por una introducción. De ellas, tres son letras (dúos) y dos, tercios. Las 41 composiciones restantes son villancicos y están compuestos todos ellos para doble coro, incluyendo bajo instrumental. Entre los instrumentos empleados se encuentra la chirimía, y como instrumentos de acompañamiento, el órgano y el arpa. Su producción muestra los rasgos característicos de la tradición musical hispánica, por otra parte, lógica y natural, debido a su formación musical adquirida durante el magisterio de Miguel Ambiola y de su predecesor inmediato, Francisco Piedrafita, asimismo alumno del que llegara a regir la capilla musical de la catedral primada de Toledo.

---

<sup>129</sup> Véase nota al pie 123, en página 79.

<sup>130</sup> Archivo Histórico Provincial de Huesca, leg. 7507. Transcripción del testamento consultada en MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, p. 318.



### 1.2.3. JUAN FRANCISCO SAYAS (†1764?).

Maestro de capilla en Jaca (15.06.1717-1718).

Si bien son numerosas las referencias en enciclopedias y diccionarios a este importante músico y tratadista del siglo XVIII, ninguna de las consultadas menciona vinculación alguna de Sayas con la catedral jaquesa. Varios diccionarios biográficos incluyen una entrada para este músico, sin embargo en ninguno de ellos aparece Jaca como lugar de trabajo<sup>131</sup>. La única referencia que vincula a Sayas con la seo jaquesa aparece en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* –diccionario que incluye la entrada más completa hasta el momento sobre el tratadista, realizada por María Sanhuesa–; y corresponde a la entrada «Francisco Viñas», realizada por Miguel Ángel Marín<sup>132</sup>.

Según la primera referencia, localizada en el diccionario de Latassa de 1886, Juan Francisco Sayas nació en Tarazona, en cuya catedral fue racionero y organista. El 5 de junio de 1717 el cabildo jaqués acordó enviar un criado a esta localidad a buscar a Sayas para ocupar la vacante del magisterio, tras la muerte, seis meses atrás, de Joseph Antonio Betrán. Semanas antes el cabildo había intercambiado varias cartas con el maestro de Barbastro, Joseph Lanuza, que finalmente acabó declinando la invitación por falta de acuerdo económico. Sayas tomó posesión del cargo el 15 de junio<sup>133</sup>.

Su magisterio en Jaca fue notablemente más breve de lo que se consideraba hasta ahora. El canónigo organista y archivero de la catedral jaquesa, Jesús Lizalde, ofrece los años de 1717 y 1720 como inicio y fin del magisterio<sup>134</sup>; por su parte, Miguel Ángel Marín indica de forma imprecisa que Sayas ejerció el cargo entre 1717 y 1721 (o, en otra publicación, hasta antes de abril de 1720<sup>135</sup>). Ciertamente la poca documentación

---

<sup>131</sup> Por orden cronológico, según autores: LATASSA Y ORTIN, Félix. «Sayas, D. Juan Francisco». *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*. Pamplona, Joaquín de Domingo, 1800, vol. 4, p. 174. SALDONI, Baltasar. «Sayas, D. Juan Francisco de». *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, vol. 4, p. 319. BARBIERI, Francisco Asenjo. «Sayas, Don Juan Francisco de». *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri), vol. I*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986. EITNER, Robert. «Sayas, Don Juan Francisco de». *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Graz, Akademische Druck – Verlagsanstalt, 1959, vol. 8, p. 441. PÉREZ, Mariano. «Viñas, Francisco». *Diccionario de la música y los músicos*. Mariano Pérez Gutiérrez (dir.). Madrid, Istmo, 1985, vol. 3, p. 159. SANHUESA FONSECA, María. «Sayas, Juan Francisco de». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 9, pp. 849-850.

<sup>132</sup> Sin embargo la fecha allí ofrecida sobre la finalización de su magisterio (12.04.1720) no es correcta. Ese día el cabildo acordó llamar a Luis Pastor para ejercer el cargo (véase p. 77), pero el puesto estaba vacante, al menos, desde el 29.10.1718, según recogen las actas capitulares.

<sup>133</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (15.06.1717). «El día 15 de junio de 1717 llevo el M.º de Capilla Juan Fran.º Sayas de Tarazona, con propio y mula que se imbio a buscar y queda admitido con el salario de 60£ 5cz 5f de trigo».

<sup>134</sup> LIZALDE GIMÉNEZ, D. Jesús. «Los Maestros de Capilla...», p. 70, ofrece una lista cronológica de los maestros de capilla desde los años 1600 a 2000, en la que indica: «1717-1720 Juan Francisco Sayas».

<sup>135</sup> MARÍN, Miguel Ángel. *Antología musical...*, p. XXI, cita: «tras su muerte [de Betrán] fue sustituido entre 1717 y 1721 por Juan Francisco Sayas»; en *Music on the margin...*, p. 311, indica como período de su magisterio en Jaca «15.6.1717 [llegado de] (Tarazona) - bf. [antes de] 12.4.1720 [promociona a] (Tarazona?)»; y por último, en «Viñas, Francisco», *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 955, indica que Sayas fue maestro de capilla en Jaca desde 15.06.1717 hasta 12.04.1720.

existente en el archivo catedralicio con referencias a J. F. Sayas, no permite precisar la fecha de finalización de su magisterio, por lo que estos investigadores parecen tomar como referencia la fecha en que el cabildo propuso llamar a Luis Pastor para ocupar el magisterio de Jaca<sup>136</sup>.

Sin embargo, tras analizar detenidamente el contenido de las actas de cabildo de 1718 y 1719, puedo confirmar que el puesto de maestro de capilla llevaba algún tiempo vacante a finales de octubre de 1718 y que, desde algún tiempo atrás, los infantes habían quedado al cuidado del bajonista, Martín Bandrés, que solicitaba al cabildo una gratificación por el trabajo:

«Ytem que atento ha un memorial que dio Mosen Martin, pidiendo le diera el Cavildo alguna cosa por tener los infantes [...]»<sup>137</sup>.

Seis meses después el bajonista seguía al cargo de los infantes y parece ser que el cabildo se retrasó más de lo esperado en el pago, lo que despertó las malas formas del músico que acabó despachando a los infantes que acudieron a su casa a recibir la lección. En respuesta a estos hechos, el cabildo encargó al contralto el cuidado de los infantes:

«[...] Como Mosen Martin el bajonista le havia dado hun memorial donde expresaua, ho conferia el dicho se le pagara el tiempo que havia tenido los infantillos, como tambien, le hizieron maestro que de ese modo a continuaria en enseñarles, y haviendo pasado unos seis dias de dicho memorial por parezerle sin duda no se le respondia en este mismo dia 6 de Julio, fueron dos infantillos a casa el S.<sup>r</sup> Dean diciendo los havia inbiado, ho despachado, dicho mosen Martin, diciendoles no les queria enseñar de que visto esto el Cavildo».

[Margen: «Resolucion»]

«Resolvio se le diesen los infantillos a Lucas el Contralto y que entre Mosen Martin y Lucas Bescansa Contralto se dividiesen la prevenda de pan que tocava al Maestro de Capilla; a Mosen Martin, la mitad del trigo por lo que havia tenido los infantillos y ha Lucas por haverlos de tener, se le diese la otra mitad de trigo de dichas prevendas del Maestro de Capilla»<sup>138</sup>.

Pero todavía es posible anticipar al menos dos meses más el cese de J. F. Sayas como maestro de capilla en Jaca, dado que en el riguroso censo de población que se finalizó el 6 de septiembre de 1718, ya no aparece su nombre.

En 1761 publicó el tratado que le dio gran reconocimiento, *Música canónica, motética y sagrada*<sup>139</sup> en el que, en la misma línea que las publicaciones de Benito

---

<sup>136</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (12.04.1720). [Margen: [...] «Cavildo ostinatim a 12 de abril de 1720, sobre el Maestro de Capilla llamado D. Luis Pastor»]. «Se junto Cabildo en la forma acostumbrada intervinieron todos los SS Capitulares. Propuso el Sr Dean como havia recibido carta del Can.º La Viña haplaudiendo y alabandoles hobras de dicho M.º con algunas otras zircunstancias en abono del dicho y supuesto ia lo que en dicho Cabildo antecedente se havia tratado deste asunto. Resolvio el Cavildo se le escribiera expresandole toda su renta y que si quiere venir, se le perpetuara la razion, con obligazion que le corresponde a dicho empleo»

<sup>137</sup> *Ibidem. Actas capitulares* (29.10.1718).

<sup>138</sup> *Ibid. Actas capitulares* (06.07.1719).

<sup>139</sup> SAYAS, Juan Francisco de. *Musica canonica, motetica y sagrada contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la moda, por agena, theatral y profana*. Pamplona, Martin Joseph de Rada, [1761?].

Jerónimo Feijoo<sup>140</sup>, tres décadas antes, ofrecía su desacuerdo con las nuevas prácticas musicales y la presencia del estilo italiano en la música en las iglesias.

La poca información encontrada de Juan Francisco Sayas en la documentación capitular y en el archivo musical de la catedral jaquesa, añadida a las conclusiones obtenidas de las referencias a la vacante del cargo de maestro de capilla, hacen suponer que el hecho de que en el archivo jaqués no se haya localizado ninguna obra de su autoría se deba a la brevedad de su magisterio.



#### **1.2.4. FRANCISCO VIÑAS (\*Barcelona, 1698; †Calahorra, 11.04.1784).**

Maestro de capilla: Jaca (19.01.1722-19.11.1731); Calahorra (19.11.1731-1771)

La primera referencia biográfica en relación a Francisco Viñas es la aportación de Miguel Querol de 1973 en la que establecía «con toda seguridad» que fue maestro de capilla en Jaca entre 1716 y 1730, fechas que desde hace algunos años se sabe que no son correctas. Uno de los datos más interesantes que ofrece este estudio es la producción musical –cuantificada en un centenar de obras– conservada en el archivo catedralicio jaqués<sup>141</sup>. Mariano Pérez, en su diccionario de 1985, mantenía estos mismos datos<sup>142</sup>. La entrada más reciente localizada en un diccionario fue elaborada por Miguel Ángel Marín y se registra en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>143</sup>; en ella se precisan las fechas de su magisterio (1722-1731), así como el lugar y año de nacimiento y la fecha y lugar de su muerte. También ofrece algunas conclusiones relacionadas con el empleo que hace Viñas de los nuevos recursos instrumentales, que mi investigación pretende completar y corregir mediante la aportación de una información más amplia, lo que ofrece unas conclusiones en cierta medida diferentes. Por otra parte, la referencia de Miguel Ángel Marín sobre Francisco Viñas es la única entrada en un diccionario que relaciona a Juan Francisco Sayas con el magisterio de la catedral de Jaca aunque, como he indicado en páginas precedentes, las fechas que aporta no son del todo correctas<sup>144</sup>.

Las actas capitulares del cabildo jaqués reflejan el interés que mostró Francisco Viñas en acceder al magisterio que había quedado vacante al marcharse Juan Francisco Sayas a mediados de 1718, motivo por el que en enero de 1722 escribió un memorial al cabildo de la catedral de Jaca ofreciéndose como maestro de capilla. Debido a la gran necesidad que había de ocupar el cargo, fue admitido inmediatamente con un salario de 40£ más las prebendas de pan. Las dedicaciones de algunas de sus composiciones en lengua romance –coplas y villancicos «a mi padre san Pedro de Alcántara»– refuerzan

---

<sup>140</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo. «Discurso XIV. Música de los templos». *Teatro crítico universal*. 8 vols. Madrid, Joaquín Ibarra, 1726-1739, vol. 1, pp. 285-309.

<sup>141</sup> QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Música barroca española. Vol V: Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, p. 14. La relación de obras indicadas por Querol puede verse en la página 163 de este trabajo.

<sup>142</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Viñas, Francisco». *Diccionario de la música y los músicos...*, p. 159.

<sup>143</sup> MARÍN, Miguel Ángel. «Viñas, Francisco». *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, vol. 10, pp. 955-956.

<sup>144</sup> Véase referencia a J. F. Sayas en p. 82.

su vínculo a la orden franciscana, a la que también pertenecieron los tres obispos con los que coincidió Viñas durante su magisterio en Jaca: Francisco Palanco (1717-1720), Miguel Estela (1721-1727) y Pedro Espinosa de los Monteros (1728-1733). Su procedencia barcelonesa únicamente aparece reflejada en una resolución de cabildo de 1726 en la que «se concedió licencia al maestro de capilla para ir a Barcelona su patria»<sup>145</sup>, y abre una interesante línea de investigación acerca de su formación musical en esa ciudad, en la que pudo haber conocido los rasgos estilísticos que comenzaban a llegar a España procedentes de Italia, tal vez incluso de la mano de Luis Serra –maestro a comienzos de siglo de la capilla de Santa María del Mar y pudiera ser que también de la de Santa María del Pino, antes de promocionar al magisterio de El Pilar de Zaragoza–<sup>146</sup> y con quien la documentación consultada en esta investigación sugiere que Francisco Viñas mantuviera una estrecha relación tras su llegada a Jaca.

Las buenas habilidades de Viñas como músico quedan patentes en la grafía sumamente cuidada y estilizada que se puede apreciar en los manuscritos musicales conservados en Jaca, así como en la activa vida musical documentada en las actas capitulares, señal de su inquietud y sus aspiraciones profesionales. Ejemplo de ello podría ser la llegada de cuatro músicos de Zaragoza que participaron en las fiestas patronales de 1731 «a cuenta del maestro de capilla»<sup>147</sup>, entre los que se encontraban «el mejor tiple de la capilla del Pilar y el segundo arpista de La Seo»<sup>148</sup>, de lo que se deduce que muy probablemente Viñas pudiera conocer a los músicos zaragozanos, o que dicha invitación estuviera favorecida por una posible relación personal entre Francisco Viñas y Luis Serra, maestro de capilla del templo zaragozano.

<sup>145</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (08.07.1726). «Se concedio licencia al Maestro de Capilla para ir a Barcelona su patria, con dos meses de ausencia y que diga las Missas de tabla, que le tocarian, si estuviesse presente, y que se le consolara con las cien Missas mas que suplica cada un año».

<sup>146</sup> Las referencias a Luis Serra recogidas en numerosas publicaciones indican que había sido maestro de capilla de Santa María del Mar, en Barcelona –cargo que obtuvo por oposición en 1699– de donde pasó a Zaragoza. Luis Antonio González Marín indica que su admisión en El Pilar en Zaragoza se habría producido antes de marzo de 1717; véase: GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Serra, Luis». *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, vol. 9, pp. 939-941. Sin embargo, el acta capitular que recoge su admisión en El Pilar de Zaragoza el día 23.03.1715, indica que era maestro de capilla de Santa María del Pino, en Barcelona, lo que sugiere, o bien un posible error de los copistas –que dejaron constancia por duplicado de esta procedencia, tanto en el libro de actas de La Seo como en el de El Pilar– o bien que Serra pasó de ser maestro de capilla de la iglesia de Santa María del Mar a la de Santa María del Pino antes de promocionar al templo zaragozano, de lo que no se tiene constancia, tal vez debido a la escasez de investigaciones en relación a la capilla de música del citado templo de Santa María del Pino. Archivo capitular de La Seo de Zaragoza, *Actas capitulares* (23.03.1715). «El Maestro de Capilla y Organista del S.<sup>to</sup> Templo del Salvador, hizieron relaz.<sup>on</sup> dela habilidad delos Pretendientes del Magisterio de Capilla del S.<sup>to</sup> Templo del Pilar; y fue provisto en dho empleo D.<sup>n</sup> Luis Serra, M.<sup>o</sup> de Capilla de S.<sup>ta</sup> Maria del Pino de Barzelona».

<sup>147</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (08.07.1726). «[...] Y respecto que a cuenta del M.<sup>o</sup> de Capilla vienen quatro musicos de Zarago.<sup>a</sup> a estas fiestas se dispuso que el Procurador les imbiasse Cavalleria a Ayerve».

<sup>148</sup> VILLACAMPA ARA, Antonio. «Fiestas de Santa Orosia en otros tiempos», *El Pirineo Aragonés*, 4777 (21.06.1975), p. 11. Cita: «entre ellos el mejor tiple de la capilla del Pilar y el segundo arpista de la Seo, que por las tardes fueron muy agasajados en diversas huertas». No he podido localizar entre las actas capitulares la fuente primaria de la que se extrae esa información. Los músicos invitados pudieron ser Joseph Antonio Villanova –tiple de La Seo desde 1716 y registrado como infante en El Pilar en 1720– y Gerónimo Deza –arpista suplente de La Seo–. Véase la ampliación de esta hipótesis en p. 99.

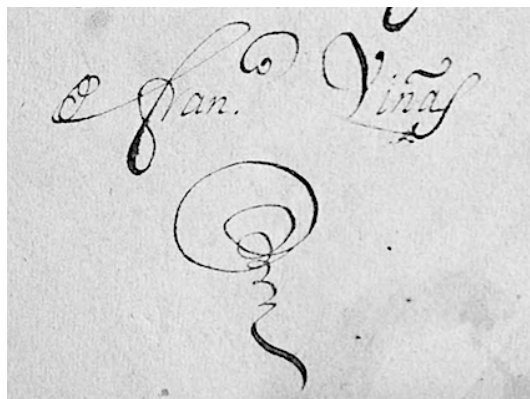


IMAGEN 53 - Autógrafo de Francisco Viñas

El afán del maestro de la capilla jaquesa por mejorar en su carrera profesional queda constatada en las tres ocasiones en que se presentó al magisterio de otras catedrales: en 1727 concurrió sin éxito al examen de la metropolitana de Zaragoza junto con Manuel Martín y Joseph Lanuza –maestro de capilla de la catedral oscense, que obtuvo la mayor puntuación–; en 1729, Francisco Duarte escribió desde Zaragoza recomendando a Francisco Viñas para el magisterio de El Burgo de Osma y el propio Viñas escribió días después ofreciéndose para dicho cargo; finalmente, pidió licencia para examinarse en Calahorra, plaza que obtuvo por oposición el 19 de noviembre de 1731. Cesó el cargo en Jaca seis días después haciendo entrega de ciento treinta y nueve obras en latín y romance. Tras su renuncia, el cabildo jaqués asignó al contralto Antonio Diest el cuidado de los infantes.

Su llegada a la catedral jaquesa supuso uno de los cambios más notables que se producirían en la sonoridad de la música interpretada en la catedral durante la primera mitad del siglo, ya que del primer año de su magisterio datan las primeras composiciones localizadas en el archivo musical que incluyen violines y oboes así como las nuevas secciones que estructurarían las cantadas –arias y recitados–. Una de las contribuciones más significativas de F. Viñas al archivo musical fue la copia de una parte de *El Manuscrito de Jaca*, un libro de más de quinientas páginas que contiene numerosas composiciones para tecla, cuerda y órgano de Cabanilles, así como varias sonatas, sinfonías, tientos y algunas misas de Xaraba, Durón o Corelli, entre otros. Aparte de esta valiosa colección se conservan otras obras que también fueron copiadas por Viñas, como varias sonatas a trío de Corelli<sup>149</sup>.

La mayor parte de su carrera profesional la desarrolló en Calahorra donde ocupó el cargo durante cuarenta años, hasta su jubilación en 1771, momento en el quedó vacante la plaza de maestro de capilla, aunque Viñas siguió ejerciendo de forma interina hasta 1777. Falleció en esa localidad el 11 de abril de 1784.

«Francisco Viñas había sido maestro de capilla de la catedral de Calahorra desde 1731. Era medio racionero ya que, a diferencia de Santo Domingo de la Calzada, en Calahorra el magisterio de capilla estaba unido a un beneficio eclesiástico. En 1771 el Cabildo

---

<sup>149</sup> Véase páginas 116 y 117.

concedió a Francisco Viñas una ración entera, pasando así a ser canónigo, y se declaró vacante la plaza de maestro de capilla»<sup>150</sup>.

En el archivo musical jaqués se conservan al menos 42 obras en latín y 43 en castellano (28 villancicos, 5 cantadas y otras composiciones en romance) –de las 139 que entregó tras su renuncia, según las actas capitulares–<sup>151</sup> que muestran los rasgos característicos del incipiente estilo importado en España de corte italiano, como son la incorporación de instrumentos florecientes en las capillas de música españolas, como violines y oboes, el empleo de nuevas grafías que abandonan el ennegrecimiento de los valores rítmicos, y la aparición de nuevas formas musicales, como la cantata –a la que los compositores españoles llamaban *cantada*– formada por alternancia de recitados y arias. Su producción se caracteriza por mantener el equilibrio entre la tradición y una modernidad todavía moderada.

El hecho de que de los últimos años del magisterio de Viñas en Jaca no se conserven villancicos al Santísimo Sacramento, al Nacimiento o a la Epifanía, dedicaciones sí registradas en sus composiciones anteriores, plantea la posibilidad de que al promocionar a Calahorra hubiera llevado consigo alguna de sus obras compuestas en Jaca<sup>152</sup>. Sin embargo, la consulta del catálogo de fondos musicales de la catedral de Calahorra no permite confirmar ni descartar esta hipótesis, dado que la relación de las obras de Viñas albergadas en ese archivo no refleja la datación de las mismas<sup>153</sup>.

De los dos años siguientes a su renuncia al magisterio de Jaca –período en el que el cargo estuvo vacante hasta la llegada de Joseph Conejos Igual– se registran dos composiciones a santa Orosia (de 1732 y 1733) compuestas por Gerónimo Deza, arpista de La Seo que pudiera haber sido uno de los participantes en las fiestas patronales de 1731, lo que plantea la hipótesis de que G. Deza hubiera podido ocupar de forma provisional el cargo de maestro de capilla en Jaca. Sin embargo, este músico oscense obtuvo el puesto de arpista de El Pilar el 26 de septiembre de 1732, por lo que la posibilidad de que hubiese ejercido en Jaca tan solo justificaría la presencia del villancico de 1732, pero ya no el de 1733, de modo que tal vez la presencia de estos dos villancicos en el archivo jaqués, además de otras dos composiciones del mismo autor de 1731 y 1733, se deba a un encargo del cabildo en un período de ausencia de maestro de capilla, circunstancia, en cualquier caso, inédita en la capilla altoaragonesa y nada habitual en otras capillas de música.



---

<sup>150</sup> ANGULO DÍAZ, Raúl. *Diego Pérez de Camino (ca. 1740-1796). Obra selecta*. 3 vols. [s. l.], Fundación Gustavo Bueno, 2009, vol. 3, p. 4.

<sup>151</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (25.11.1731).

<sup>152</sup> Véase página 173.

<sup>153</sup> LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Calahorra. Vol. I. Catálogo del archivo de música*. Logroño, Gobierno de La Rioja, 1991. Las composiciones firmadas por F. Viñas relacionadas en este catálogo son: 13 composiciones en latín –4 incluidas en volúmenes encuadernados y 9 en papeles sueltos–.

### 1.2.5. JOSEPH CONEJOS IGUAL (Rubielos, \*27.10.1709) Maestro de capilla en Jaca (03.07.1734-18.10.1749)

Joseph Conejos Igual ha sido, durante varias décadas, uno de los grandes interrogantes del magisterio de la capilla musical altoaragonesa. Las diferentes variantes con las que se registra su nombre en el archivo musical jaqués<sup>154</sup> –y en las que en ningún caso se registra el segundo apellido, el cual ha sido desconocido hasta apenas dos meses antes de finalizar la presente investigación– sumadas a la escasez de investigaciones acometidas hasta hace unos años en relación a la música catedralicia y a los fondos musicales del archivo han planteado durante largo tiempo dudas acerca de si fue un único maestro de capilla de apellido Conejos o si fueron dos (incluso tres) los músicos que desarrollaron su carrera musical en la catedral de Jaca.

Por otra parte, su apellido ha sugerido que diferentes investigadores hayan planteado posibles vínculos familiares del maestro de la catedral de Jaca con Manuel Conejos de Egüés<sup>155</sup>, así como con Joseph Conejos Ortells<sup>156</sup> –maestro de capilla de la catedral de Segorbe entre 1716 y 1745, de quien recientes investigaciones indican que nació en 1673 en Rubielos (Teruel) y en cuya colegiata se habría formado musicalmente de la mano de su tío Antonio Teodoro Ortells–<sup>157</sup>.

La primera publicación que he encontrado en la que se cita a este músico es la realizada por Miguel Querol en 1983<sup>158</sup>; en ella sugiere que las obras localizadas en el archivo musical jaqués podrían pertenecer a dos compositores diferentes –sin hacer ninguna referencia a que alguno de ellos hubiese ejercido como maestro de capilla–. Por otra parte, ningún diccionario recoge hasta el momento una entrada para el que fuera maestro de capilla de la catedral de Jaca entre 1734 y 1749, y la única en la que se hace referencia a su vinculación con la seo jaquesa es la citada entrada de Manuel [Conejos] de Egüés en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* realizada por Antonio Ezquerro Esteban. En esta referencia biográfica, A. Ezquerro plantea que el músico nacido en 1654 en Egüés (Navarra) podría tener «una hipotética relación con la familia de

---

<sup>154</sup> Joseph Conejos, Joseph Simón Conejos, Conejos, Conejos *menor*, Conejos *el mayor*.

<sup>155</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «Egüés, Manuel [Miguel Conejos] de». *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, vol. 4, pp. 631-633.

<sup>156</sup> Desde que conocí a Pedro Calahorra en el año 2010, me ha instado a investigar la hipótesis que él siempre ha mantenido de un posible vínculo familiar entre J. Conejos de Jaca y su homónimo de Segorbe. Por su parte Miguel Ángel Marín reiteraba esta probabilidad. Véase: MARÍN, M. Á. *Music on the margin...*, p. 138.

<sup>157</sup> Esta información no está disponible en ninguno de los diccionarios consultados –incluidos en la bibliografía al final de este volumen–. La vinculación de Joseph Tobías Conejos Ortells con Rubielos (Teruel) aparece propuesta por David Montolío en: <http://maestroderubielos.blogspot.com.es> [consulta: 07.04.2015]. Durante mi investigación he podido confirmar este planteamiento gracias al hallazgo, a través del portal [www.geneanet.org](http://www.geneanet.org) [consulta: 27.04.2017], del extensísimo árbol genealógico de Ricard Oromí Bertolín, elaborado por él mismo, que se remonta hasta el siglo XVII y entre cuyos antepasados figuran una larga lista de ‘Conejos’, nacidos en Rubielos. Entre las personas ahí relacionadas no se encuentra J. Conejos Ortells, sin embargo, aparecen sus padres –Tobías Conejos Torán y María Ortells Padilla– cuyo matrimonio he podido documentar en: Archivo Histórico Diocesano de Teruel, parroquia de Rubielos. *Matrimonios*, (30.08.1671).

<sup>158</sup> QUEROL GAVALDÁ, Miguel. «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)». *Cuadernos de Sección. Música*, 1 (1983), p. 122.

músicos aragoneses de apellido Conejos, varios de los cuales (tres generaciones) ejercieron el magisterio en la catedral de Jaca (Huesca) durante el s. XVIII»<sup>159</sup>.

Intentar resolver estas incógnitas ha supuesto un importante reto personal durante la presente investigación que finalmente ha dado sus frutos gracias, en primer lugar, a la localización en el archivo diocesano de Teruel de las partidas de bautismo de Joseph Conejos y de sus hermanas Teresa y Josepha, así como la partida matrimonial de sus padres y las referencias a esta familia en los cumplimientos pascuales y en la confirmación de los hijos; y en segundo lugar, mediante el cotejo de algunos datos recogidos en esta documentación con los registrados en la partida de matrimonio de la hermana menor, Teresa Conejos, casada en 1740 en Jaca con el músico Antonio Diest. Finalmente, puedo establecer el lugar de nacimiento de Joseph Conejos Igual, lo que, más allá de determinar la fecha y lugar de nacimiento, permite reforzar la hipótesis de un vínculo entre los maestros de capilla de Valencia, Segorbe y Jaca: Antonio Teodoro Ortells, Joseph Conejos Ortells y Joseph Conejos Igual, incluso un altamente probable vínculo familiar entre los dos maestros de apellido Conejos. Esta relación de parentesco podría justificar la presencia de obras en el archivo jaqués firmadas el maestro de capilla de Segorbe –como trataré ampliamente en el capítulo 2.2–. Además, la existencia de composiciones en Jaca firmadas con el nombre de Joseph Conejos *menor*, podrían indicar que el maestro de Jaca firmaba así para diferenciarse de su homónimo de Segorbe, al mismo tiempo que en ese intento de diferenciación quedaba establecida una relación vinculante.

Joseph Conejos Igual fue bautizado el 28 de octubre de 1709 en Rubielos (Teruel)<sup>160</sup>, hijo de Joseph Zacarías Conejos y Teresa Igual. El acta de bautismo recoge su nombre como Simón Joseph Gaspar, mientras que en la partida de confirmación, que establecía en la época el nombre que perduraría, figura como Joseph<sup>161</sup>. La documentación localizada en Jaca se refiere siempre a Joseph Conejos, aunque él mismo firmó algunas de sus composiciones con el nombre de Joseph Simón. No hay duda, por tanto, de que las obras conservadas en el archivo jaqués –identificadas con hasta con cinco variantes de este nombre– pertenecen a un mismo y único maestro de capilla.

Por la documentación conservada en el archivo capitular de la catedral de Jaca se sabe que en junio de 1734 el cabildo catedralicio recibió sendas cartas de los maestros de capilla de la Seo de Zaragoza y del templo de El Pilar –Joseph Lanuza y Luis Serra, respectivamente– en las que comunicaban haber recibido noticias de que se hallaba vacante el magisterio de la catedral altoaragonesa, y avalaban, a través de esas misivas, las aptitudes de Joseph Conejos para desempeñar dicho empleo. Cuatro días después de la admisión de J. Conejos Igual en Jaca, Joseph Lanuza envió una segunda carta, en esta ocasión de agradecimiento<sup>162</sup>. Dos meses antes, el organista de la catedral

<sup>159</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «Egüés, Manuel [Miguel Conejos] de». *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, vol. 4, p. 631.

<sup>160</sup> Archivo histórico diocesano de Teruel; parroquia de Rubielos. *Bautismos* (28.10.1709).

<sup>161</sup> Con toda probabilidad este sería el nombre elegido por sus padres y, por ese motivo, el que utilizó durante su vida adulta, siendo Simón el santo del día en que fue bautizado, el 28 de octubre.

<sup>162</sup> La transcripción de las dos cartas de recomendación de J. Lanuza (29.06.1734) y L. Serra (30.06.1734), y la carta de agradecimiento de J. Lanuza (07.07.1734) puede consultarse en volumen III de este trabajo, pp. 57-58. Por el contrario, entre la correspondencia conservada en los archivos capitulares de El Pilar y de La Seo, no he podido localizar posibles cartas que el cabildo jaqués enviase a Zaragoza entre mayo y julio de dicho año.



jaquesa había informado al cabildo de que vendría «un maestro de capilla de mucha habilidad y con voz de canto»<sup>163</sup>, lo que, por otra parte, sugiere que fuese el mismo organista quien estableciese los contactos necesarios para buscar nuevo maestro de capilla, cargo que había quedado vacante en tres años antes, al promocionar Francisco Viñas al magisterio de la catedral de Calahorra.

Nada se sabe hasta el momento sobre la formación musical de Joseph Conejos Igual anterior a 1734, fecha en que aparece documentada su estancia en Zaragoza como alumno de Luis Serra, maestro de capilla de El Pilar que, en la carta enviada al cabildo jaqués el 30 de junio de ese año, indicaba que J. Conejos era su discípulo y se hallaba en su compañía<sup>164</sup>, lo cual podría significar que el estudiante viviese con su maestro Luis Serra y tal vez con su hermano, Francisco Serra (contralto de El Pilar desde 1715 hasta, al menos, 1720)<sup>165</sup>. Del período de formación en Zaragoza debieron de resultar varias obras compuestas por Joseph Conejos en latín y en romance que se cantaron tanto en La Seo como en El Pilar, según declararon los maestros de capilla de ambos templos en las cartas enviadas a Jaca, circunstancia, cuanto menos, extraordinaria, posiblemente debida al interés de los maestros zaragozanos de promocionar a un joven estudiante que mostraba grandes habilidades en la composición<sup>166</sup>.

Por otra parte, cabe suponer que antes de estudiar composición en Zaragoza, Joseph Conejos Igual hubiese formado parte de una capilla musical –tal vez en la colegiata de su localidad de nacimiento, Rubielos, o en Segorbe, bajo las enseñanzas de Joseph Conejos Ortells– Tras consultar las actas capitulares de los cabildos de Teruel y Zaragoza, no he encontrado referencias a su admisión como infante en la seo de Teruel –la catedral más cercana a su localidad de nacimiento– ni en las capillas zaragozanas de La Seo y El Pilar.

Joseph Conejos Igual accedió al magisterio de la capilla musical catedralicia de Jaca el 3 de julio de 1734 y su admisión se realizó «sin concurso ni examen». Un año después se ordenó sacerdote y en 1736 fue padrino de bautismo del hijo de una familia vinculada a la capilla de música<sup>167</sup>. Una de las hermanas del maestro de capilla, Teresa

---

<sup>163</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (01.05.1734). «[...] D. Vicente el Organista que dice vendra un Maestro de Capilla de mucha habilidad y con voz de canto y que siendo assi se de la orden que venga luego para estas fiestas por la grande necesidad que ay para servicios de la Ig.<sup>a</sup> y aprovechamiento de los Ynfantes».

<sup>164</sup> *Ibidem*. *Correspondencia* (30.06.1734): «[...] Joseph Conejos discípulo mío q. se halla en mí compañía». La carta completa puede verse en el volumen III, p. 57.

<sup>165</sup> Archivo capitular de La Seo de Zaragoza. *Actas capitulares* (07.06.1715), admisión de Francisco Serra –hermano del maestro de capilla– en la plaza de contralto, y (26.01.1720), advertencia a F. Serra de la posibilidad de ser despedido si persiste en castigar a los infantes, tarea que corresponde al maestro de capilla.

<sup>166</sup> Lamentablemente, en los archivos de las catedrales de Zaragoza apenas se conservan obras musicales del siglo XVIII, por lo que no se ha podido recuperar ninguna de las obras de J. Conejos, de las que Luis Serra y Joseph Lanuza hablan en sus cartas. Se tiene constancia, sin embargo, de una obra firmada por Conejos datada en 1774, de la que hablo más extensamente en la p. 105.

<sup>167</sup> Archivo de la catedral de Jaca. *Bautismos* (19.11.1736). Joseph Antonio Pueyo, hijo de Antonio Pueyo y de Orosia Bueno. El anterior maestro de capilla, Francisco Viñas, también fue padrino de bautismo de otro hijo de la familia Pueyo: *Ibidem* (21.12.1730)

Conejos, se casó en 1740 con Antonio Diest<sup>168</sup>, contralto de la capilla de música y sobrino del maestro de capilla Joseph Antonio Betrán.

Se desconoce cuál fue el destino de Joseph Conejos Igual tras concluir su magisterio en la catedral jaquesa, salvo que cesó por renuncia propia, según se recoge en el acta capitular del 18 de octubre de 1749: «Dio cuenta en S.<sup>a</sup> Dean como el Maestro de Capilla se havia acomodado en otra parte, y q estava vacante este empleo». Sin embargo parece que siguió vinculado en cierta medida a la capilla de música, tal vez a través del nuevo maestro Blas Bosqued, que había sido alumno suyo durante exactamente diez años<sup>169</sup>. Prueba de esto es que en el archivo musical se localizan 9 obras atribuidas a Conejos (sin nombre) –algunas de ellas copiadas por Bosqued– de la década de 1760 (entre 1763 y 1768). Asimismo, en el inventario del archivo de música de las catedrales de Zaragoza se registra una obra de Conejos (sin especificar el nombre propio) de 1774<sup>170</sup> que presenta rasgos caligráficos muy similares a los que caracterizan las copias localizadas en Jaca de 1763 en adelante<sup>171</sup>.

En el archivo musical jaqués se conservan al menos 164 obras de J. Conejos –46 en latín y 118 en castellano– firmadas de cinco formas diferentes: Joseph Conejos ‘menor’ (3 obras en latín, 5 en castellano), Conejos ‘el mayor’ (1 en castellano y 1 pliego de órgano sin ninguna indicación de texto), Joseph Simón Conejos (1 en latín y 10 en castellano); el resto están firmadas por ‘Joseph Conejos’ o ‘Conejos’ (maestro Conejos, mosén Conejos, Conijos...). Se localizan además 9 obras en castellano compuestas entre 1763 y 1768, posteriores a su magisterio, cuya grafía es completamente diferente a las anteriores, aunque alguna de ellas presenta rasgos muy similares a la localizada en el archivo zaragozano, lo que sugiere que fueron copiadas por otras personas.

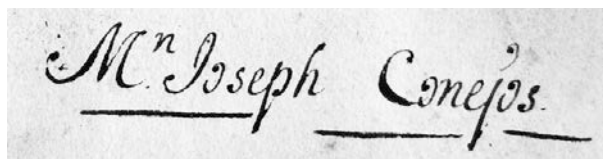
A photograph of a handwritten signature in cursive script. The signature reads 'M<sup>n</sup> Joseph Conejos' and is underlined with a single horizontal line.

IMAGEN 54 - Autógrafo de Joseph Conejos

<sup>168</sup> El nombre del marido de Teresa Conejos, Antonio Diest –y el de su padre– coinciden con los del contralto de la capilla de música y asimismo de su progenitor –sobrino y cuñado, respectivamente, de Joseph Antonio Betrán, maestro de capilla entre 1704 y 1716. Antonio Diest ingresó como infante en 1721 y tras el cambio de voz continuó en la capilla como contralto. En el enlace matrimonial celebrado el 16.10.1740 fueron testigos el organista Vicente Andrés y el tenor Joseph Asún.

<sup>169</sup> Blas Bosqued (\*Jaca, 08.12.1727) ingresó como infante el 16.10.1739 y obtuvo por oposición el magisterio de capilla de la misma catedral el 14.04.1750.

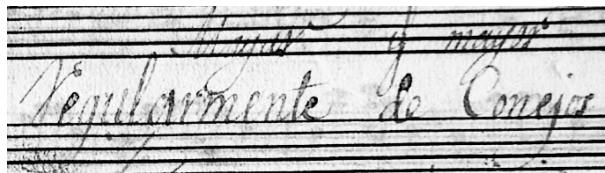
<sup>170</sup> *E-Zac*, 14/140. CONEJOS. *Lætatus sum*, (1774). Agradezco a mi director de tesis, Antonio Ezquerro Esteban, que me haya facilitado la localización de esta obra en el catálogo musical –no publicado– de este archivo y a Luis Antonio González Marín que me haya proporcionado la digitalización de la primera página de esta composición.

<sup>171</sup> La relación de estas obras puede verse en la página 105.



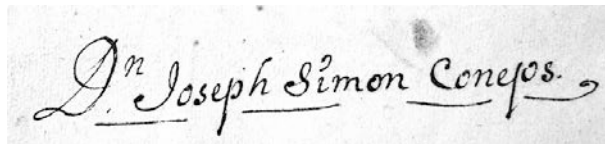
Joseph Conejos menor.

IMAGEN 55 - Autógrafo de Joseph Conejos *menor*



Regularmente de Conejos

IMAGEN 56 - Conejos *el mayor*



D<sup>n</sup> Joseph Simón Conejos.

IMAGEN 57 - Autógrafo de Joseph Simón Conejos



Conejos

IMAGEN 58 - Autógrafo de [Joseph?] Conejos en *E-Zac*

### 1.3. EL ARCHIVO MUSICAL A COMIENZOS DE SIGLO

El legado musical con el que se encontraban los maestros de capilla al tomar posesión del magisterio era una valiosa fuente de aprendizaje que no pasaba desapercibida para ellos, que a través de su consulta y asimilaban los gajes plasmados por sus antecesores, adquiriendo así una parte de su formación que posteriormente compartirían con los músicos de la capilla, interpretando algunas composiciones de maestros anteriores, como así lo sugieren las modificaciones añadidas en los manuscritos (por ejemplo, añadiendo textos para otras advocaciones, incorporando instrumentos o adaptando las partes vocales a los efectivos de ese momento). En un porcentaje más alto, la reutilización se producía únicamente a partir los textos, ya fuera de forma total o parcial, y con ellos los compositores creaban nuevas obras, adaptando el texto a las estructuras musicales características del estilo de cada época.

De los maestros de capilla jaqueses anteriores a 1700 únicamente se han identificado obras de tres de ellos (TABLA 10). Se calcula que fueron alrededor de quince maestros los que ejercieron el cargo durante el siglo XVII, aunque las actas capitulares no aportan los nombres de todos ellos, refiriéndose en muchas ocasiones a estos músicos por su lugar de procedencia: «el de Huesca», «el francés», «el de Jaca», «el de Zaragoza», etc. Los que he podido documentar que trabajaron en la seo jaquesa y de los que se conservan obras firmadas en el archivo musical son los siguientes:

	Fecha magisterio	Obras en E-J
ALFONSO, Sebastián	1634-1635	5
LAFUENTE, Joseph	<i>fl.</i> 1686-† 1689	57
AMBIELA, Miguel de	1695-1700	2

**TABLA 10** - Obras identificadas de maestros de capilla anteriores a 1700

La notable presencia de obras de Joseph Lafuente, su implicación en la ampliación del archivo –mediante la copia de repertorio foráneo– y especialmente las características de sus obras –generoso empleo de recursos vocales e instrumentales, reutilización de textos de repertorio procedente de otras sedes, etc.–, merecerían un amplio comentario que excedería los límites cronológicos de esta investigación. Sin embargo, y dado que a comienzos del siglo XVIII los maestros de capilla reutilizaron algunos textos de sus composiciones –y he podido constatar que estos ya habían sido reutilizados por J. Lafuente–, me referiré brevemente a algunas obras de este maestro de capilla en el capítulo 3.

Además de este legado que los maestros de capilla dejaron tras su muerte o al promocionar a otras sedes, el archivo musical se nutre de numerosas obras de compositores nacionales de los siglos XVI y XVII no vinculados con la catedral (TABLA 11):

		Obras en E-J
PALESTRINA, Giovanni P.	(*1525; †1594)	1 colección
VICTORIA, Tomás Luis de	(*1548; †1758)	1
RUIZ SAMANIEGO, Joseph	(*1563; †1670)	2
PUJOL, Juan	(*1570; †1626)	2
COMES, Juan Bautista	(*1582; †1643)	2
ROMERO, Mateo	(*1598; †1647)	3
CORREA, Fray Manuel	(*1600c; †1653)	1
PATIÑO, Carlos	(*1600; †1675)	5
VARGAS, Urbán de	(*1606; †1656)	10
GALÁN, Cristóbal	(*1615; †1684)	6
TORICES, Alonso de	(*1634; †1683)	1
DURANGO, Matías	(*1636; †1698)	1
BABÁN, Gracián	Huesca (1653-1657) Valencia (1657-1674)	3
SOLANA, Francisco <sup>172</sup>	Huesca (1668-1669)	8
BARAZA, Juan	Huesca (1669-1686)	2
CÁSEDA, Diego de	(*1638; †1694)	1
XUAREZ, Alonso	(*1640; †1696)	1
CABANILLES, Juan Bautista	(*1644; †1712)	33 <sup>173</sup>
XARABA Y BRUNA, Diego de	(*1652; †1715)	1
MICIECES, Tomás	(*1655; †1718)	2
DURÓN, Sebastián	(*1660; †1716)	5
CÁSEDA, Joseph de	(*1660; †1725)	5
SAN JUAN, Joseph de	(*1685; †1747)	1
LATORRE, Jerónimo	El Pilar (1695-1700)	1

TABLA 11 - Obras identificadas de compositores anteriores a 1700

<sup>172</sup> Algunos indicios parecen sugerir que Solana hubiera llegado a Huesca desde Alquézar, donde se conserva un villancico dedicado a santa Orosia titulado *Tocad jacenses alarma*. Podría tratarse del mismo maestro de capilla que ejerció en Jaca alrededor de 1660 y que en algunas actas capitulares aparece como «el maestro Sola». Las ocho obras localizadas en el archivo musical catedralicio de Jaca son en latín. Sobre su magisterio en Huesca y su relación con Alquézar véase: DURÁN GUDIOL, Antonio. «Los maestros de capilla de la catedral de Huesca», *Argensola*, 38 (1959), p. 129.

<sup>173</sup> Las obras de J. Cabanilles están copiadas en el *Manuscrito de Jaca*. Véase páginas 116-117.

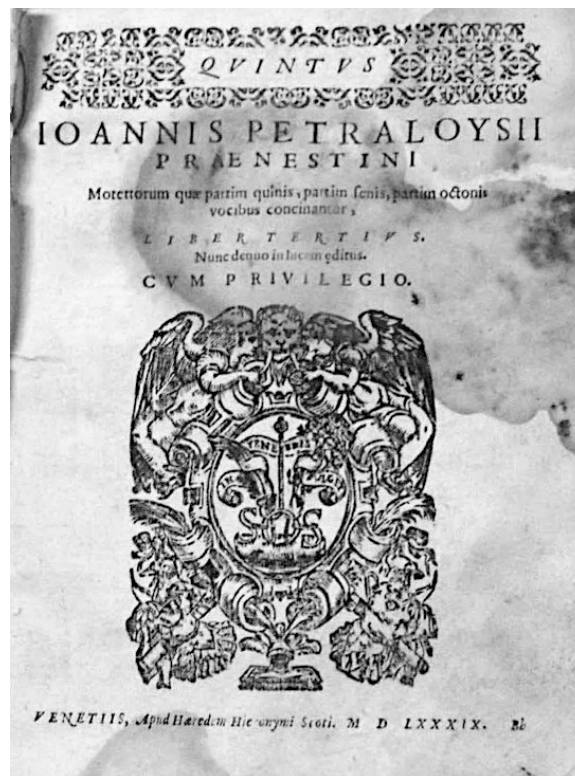


IMAGEN 59 - G. P. PALESTRINA, *Motettorum. Liber tertius* (1589). E-J, 830.2



IMAGEN 60 - Juan de PUJOL, *Credidi propter*. E-J, 836



## CIRCULACIÓN DE MÚSICOS Y DE REPERTORIO

La mayor parte del repertorio foráneo que se localiza en el archivo musical de la catedral de Jaca pertenece al siglo XVIII y un elevado porcentaje corresponde a composiciones recibidas durante la primera mitad del siglo. Durante este período florecieron en Jaca numerosas obras de compositores que desarrollaban su profesión en Zaragoza, Segorbe, Valencia o Madrid, entre otras. Uno de los motivos que pudo favorecer la llegada a la catedral altoaragonesa de este legado –especialmente de Madrid– fue la inclinación que había mantenido Jaca a Felipe V durante todo el conflicto sucesorio. Hay que tener en cuenta que tras la supresión de los Fueros de Aragón y la centralización del poder por parte de Castilla, el nombramiento de obispos, corregidores y gobernadores quedó a potestad del monarca, siendo él quien asignaba estos cargos a personas de su total confianza. Debido a la situación estratégica de Jaca en la frontera con Francia y la importancia de su castillo como plaza militar, sin duda la ciudad gozaría de una atención especial por parte del rey a la hora de elegir a sus gobernadores. Entre los privilegios documentados que obtuvo Jaca al finalizar la Guerra de Sucesión se encuentran algunos títulos y el derecho a voto en las Cortes Generales<sup>174</sup>. Por otra parte, la abundante presencia literaria y musical internacional en el archivo catedralicio jaqués sugiere pensar que las relaciones políticas también pudieron haber favorecido el florecimiento de la capilla de música y la ampliación de su archivo musical, especialmente tras el matrimonio de Felipe V e Isabel de Farnesio, que supuso asimismo una importante renovación estilística en la música en la Corte.

### 2.1. RELACIONES CON OTRAS SEDES

Además de la influencia que pudieron ejercer en esta recepción de repertorio foráneo los vínculos institucionales o los privilegios políticos, sin duda una de las importantes vías de transmisión de literatura musical correspondería a las relaciones personales y profesionales entre músicos. Esto, sin embargo, no siempre fue favorable para los cabildos; en ocasiones las confidencias compartidas entre músicos llegaron a poner en entredicho las propuestas institucionales, como fue el caso de la conspiración que llevaron a cabo algunos músicos de la catedral de Huesca a finales del siglo XVII cuando tras la renuncia de Juan Baraza, y debido a la crítica situación económica del cabildo, el magisterio quedó vacante durante siete años. El cabildo oscense resolvió en 1693 ofrecer el puesto al maestro de Jaca. Como consecuencia de este ofrecimiento, el bajo de Huesca envió una carta a su homónimo jaqués en la que trataba «‘con términos indecentes y desvergonzados’ de convencer al primero para que no aceptara el

---

<sup>174</sup> Véase: «Contextualización», pp. 33-34.



ofrecimiento de los canónigos oscenses»<sup>175</sup>. A esta carta se añadieron tres más de otros músicos, lo que desembocó en el despido del organista de Huesca y de un infante. Este es uno de los ejemplos más evidentes que se han documentado sobre las discrepancias entre las intenciones del cabildo y las de los miembros de las capillas.

En otras ocasiones, sin embargo, las relaciones personales entre colegas sirvieron para facilitar al cabildo la contratación de músicos, evitando en muchos casos la convocatoria de oposiciones. Posiblemente esta pudo ser la vía a través de la cual se gestionase la propuesta que el cabildo jaqués realizó en 1717 al maestro de capilla de Barbastro –cargo que estaba ocupado en ese momento por Joseph Lanuza– para regir la capilla musical. Un año antes, el 16 de junio de 1716, había llegado a Jaca procedente de Barbastro el contralto Lucas Bescansa<sup>176</sup>. Tras haberse formado como infante en Huesca, fue nombrado contralto en Barbastro en 1713, donde probablemente habría coincidido con el maestro de capilla J. Lanuza. Cabe destacar que Barbastro, a través de su seminario, pudo ser un punto de encuentro entre personas que llegaban desde diferentes ciudades para recibir formación sacerdotal, dado que –al no haber seminario en Jaca, por haberse trasladado el que había a Huesca– los exigentes obispos de Jaca enviaban a Barbastro a los aspirantes al sacerdocio para que recibieran durante unos meses la mejor formación eclesiástica posible<sup>177</sup>.

En 1717, tras el fallecimiento de J. A. Betrán, maestro de capilla de la seo de Jaca, el cabildo envió una carta al de Barbastro ofreciéndole el magisterio de la capilla<sup>178</sup>, a lo que este respondió pidiendo un salario que el cabildo jaqués no podía asumir o no estaba dispuesto a pagar, por lo que el cabildo acordó llamar a otro maestro de capilla:

«Propuso el Sr Dean como el M<sup>o</sup> de Capilla de Barbastro no abia respondido por el correo a la carta que se le envio para si queria venir y por la antecedente carta en donde pedia mas de lo que el Cabildo le podia dar, y no haver respondido a la que se le decia lo que el Cabildo le daria se dexa conocer no quiere venir, a que se passo a tomar resolucion para imbiar a buscar al de Tarazona [Juan Francisco Sayas] para que pudiera estar en las fiestas de Nuestra Patrona. Se resolvio se inviara a buscar por ser el tiempo corto con mula y criado, y se despacho inmediatamente con carta para el Doctoral de Tarazona D.<sup>r</sup> D. Diego Sierra»<sup>179</sup>.

El 6 de diciembre del mismo año Joseph Lanuza accedió al magisterio de la catedral de Huesca. Años más tarde, en 1734, el propio Lanuza –entonces maestro de capilla de La Seo en Zaragoza– escribió a Jaca recomendando a Joseph Conejos Igual para ocupar la vacante que había dejado Francisco Viñas tres años antes. De Lanuza se conservan en la catedral de Jaca al menos dos composiciones en lengua romance: *Jesús*,

---

<sup>175</sup> DURÁN GUDIOL, Antonio. «Los maestros de capilla de la catedral de Huesca...», pp. 129-130.

<sup>176</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Actas capitulares* (10.06.1716).

<sup>177</sup> HUESCA, Fray Ramón de. *Teatro historico de las iglesias del reyno de Aragon. Tomo VIII: De la Santa Iglesia de Jaca*. 9 vols. Pamplona, Imprenta de la viuda de Longás e hijo, 1802, vol. 8, p. 196. Cita: «[Ramón Nogués, obispo de Jaca entre 1734 y 1738] tuvo gran cuidado en probar la vocacion de los que aspiraban al Sacerdocio, á este fin los enviaba al Seminario Sacerdotal de Nuestra Señora de la Abella en el Obispado de Barbastro por no haberlo en Jaca, y no los ordenaba sin estar alli quatro meses por lo menos, algunos seis y otros un año».

<sup>178</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Actas capitulares* (29.05.1717).

<sup>179</sup> *Ibidem*. (05.06.1717).

*qué prodigio* (villancico al Smo. Sacramento, sign. 770) y *Alma que vas surcando* (cantada al Smo. Sacramento, sign. 771).

Aunque J. Lanuza no llegó a ejercer en Jaca, mantuvo una vinculación con algunos músicos que sí ejercieron en la capilla catedralicia, lo que en varias ocasiones facilitó al cabildo la búsqueda de aspirantes, ya fuera en 1717 cuando, posiblemente a través del contralto Lucas Bescansa, se propuso el magisterio a J. Lanuza, o en 1734 cuando el propio Lanuza recomendó a J. Conejos Igual –de quien aseguró que se estaban cantando obras suyas en La Seo<sup>180</sup>– para el cargo de maestro de capilla.

Otro ejemplo en el que las relaciones personales pudieron favorecer al cabildo fue la que surgió tras la propuesta de Francisco Viñas de invitar a algunos músicos de Zaragoza a participar en las fiestas patronales en honor a santa Orosia, especialmente importantes ese año, dado que se celebraba el traslado de las reliquias de la santa a la recién fabricada urna de plata<sup>181</sup>:

«[...] Y respecto que a cuenta del M.º de Capilla vienen quatro musicos de Zarago.<sup>a</sup> a estas fiestas se dispuso que el Procurador les imbiasse Cavalleria a Ayerve»<sup>182</sup>.

Entre los músicos zaragozanos podría estar el joven Gerónimo Deza, natural de Huesca<sup>183</sup>, que se había formado como infante en La Seo y en cuya capilla ejercía de segundo arpista y que tras esa visita mantuvo cierta vinculación con la catedral jaquesa, como muestra el hecho de que, del período en que permanecería vacante el magisterio al promocionar F. Viñas a Calahorra en noviembre del mismo año, se conserven en Jaca dos obras en romance compuestas por Deza en 1732 y 1733 dedicadas a santa Orosia<sup>184</sup>, además de una cantada a santa Isabel de 1733 y un Salve Regina de 1731<sup>185</sup>. Otro de los músicos que pudieron haber participado en las fiestas ese año sería Joseph Villanova, infante de El Pilar desde 1716<sup>186</sup>, donde también habría adquirido formación como arpista, y cuyo nombre aparece en el aria de Johann Adolf Hasse que se conserva en el archivo jaqués (IMAGEN 63). Deza y Villanova fueron los dos únicos pretendientes a la

<sup>180</sup> Véase, en p. 101: *Carta de Joseph Lanuza al cabildo de la catedral de Jaca* (29.06.1734).

<sup>181</sup> El artículo escrito por Antonio Villacampa Ara «Fiestas de Santa Orosia en otros tiempos» (*op. cit.*), hace mención a los músicos invitados por el maestro de capilla, «entre ellos el mejor tiple de la capilla del Pilar y el segundo arpista de la Seo, que por las tardes fueron muy agasajados en diversas huertas». Pese a que numerosas publicaciones posteriores hacen referencia a esta cita, ninguna indica cuál es la fuente primaria y hasta el momento no coincide con ninguna de las que he consultado en los archivos catedralicio y diocesano. Sobre la fabricación de la urna, véase p. 53.

<sup>182</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Actas capitulares* (19.06.1731).

<sup>183</sup> Según recogen las actas capitulares del cabildo zaragozano, Deza, natural de Huesca, ingresó como infante en La Seo el 18.07.1722 a la edad de «nueve a diez años».

<sup>184</sup> *Tus voces suspende*, cantada a santa Orosia (1732), *E-J*, 659; *Un zagal de estas montañas*, villancico a santa Orosia (1733), *E-J*, 660.

<sup>185</sup> La presencia de estas composiciones podría invitar a pensar que tal vez G. Deza hubiera ocupado de forma provisional el magisterio de Jaca, pero no he encontrado ningún dato que refuerce ni contradiga esta hipótesis en la documentación capitular de las catedrales de Jaca y Zaragoza.

<sup>186</sup> Archivo capitular de La Seo de Zaragoza, *Actas capitulares* (27.11.1716).

plaza de arpista de El Pilar en 1732, puesto que fue concedido «por pluralidad de 9 votos a Gerónimo Deza»<sup>187</sup>.



IMAGEN 61 - «[IL] SASSONI», *Aria con violines* «Para D.<sup>n</sup> Joseph Villanova». E-J, 857.2

La sugerencia de invitar a músicos de Zaragoza a las fiestas patronales de Jaca podría haber estado favorecida por una posible relación entre Francisco Viñas y Luis Serra –maestro de capilla de El Pilar desde 1717– y que podría haberse originado en Barcelona<sup>188</sup>, ciudad de la que procedían ambos músicos y donde supuestamente Viñas habría recibido la formación musical que le habilitó para presentarse al magisterio de Jaca en 1722.

Esta iniciativa de Viñas es un ejemplo de cómo las relaciones entre músicos beneficiaban en primer lugar, y de forma más evidente, a la capilla de música; en segundo lugar, a la catedral –que claramente mostraba un aperturismo hacia las iniciativas de los músicos que protagonizaban la actividad de la capilla de música– y en algunos casos, como este, de forma extensiva favorecía también a la propia ciudad, que veía enriquecidas sus fiestas patronales, haciéndose eco de las habilidades y el buen hacer de los músicos locales y de sus colegas foráneos. Como ya he indicado en capítulos anteriores, en las primeras décadas del Setecientos Jaca era un enclave de la nueva corte francesa –monarquía partidaria de instaurar en España las corrientes artísticas europeas–, había sido defensora del candidato borbónico durante la Guerra de Sucesión, y su posición estratégica –tanto a nivel geográfico como político– siguió originando incluso después de la guerra un importante trasiego de personalidades del ámbito político, militar y eclesiástico, lo que, de forma indirecta, supondría una mayor actividad musical en la ciudad, al organizarse recepciones y celebraciones litúrgicas para agasajar a las autoridades.

«Se propuso y leyó una carta de S. Mag.<sup>d</sup> donde avisa al cabildo el feliz suceso del parto de la Reyna y de aver dado a luz al S.<sup>r</sup> Príncipe D.<sup>n</sup> Luis Fernando. Y se *resolvio* se cantara el *Te Deum Laudamus* con toda solemnidad y q se tañeran las campanas y q en el campanal se pusieran hachas y otras luces y que los cantores de rato en rato alternando con las campanas cantaran algunos villancicos y motetes en muestras del regocijo y todo lo dho se hizo»<sup>189</sup>.

<sup>187</sup> *Ibidem*. (26.09.1732).

<sup>188</sup> En esta ciudad nacieron ambos: Luis Serra (\*Barcelona, 1680c); Francisco Viñas (\*Barcelona, 1698).

<sup>189</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Actas capitulares* (02.10.1707).

Los vínculos entre la catedral de Jaca y la metropolitana de Zaragoza, a nivel personal entre músicos y también entre miembros de los cabildos, quedan patentes en las actas capitulares de La Seo en 1732, que hacen referencia a la visita del obispo de Jaca a Zaragoza y la buena relación entre él y el deán zaragozano<sup>190</sup>. Estas buenas relaciones pudieron favorecer que en 1734, cuando tras recibir sendas cartas de recomendación de los maestros de capilla de Zaragoza, Joseph Conejos Igual –alumno del maestro de El Pilar–, fuese admitido por el cabildo jaqués «sin concurso ni examen»<sup>191</sup>:

[29.06.1734. Carta de Joseph Lanuza al cabildo de la catedral de Jaca]

«Ilt.<sup>e</sup> Señor

Muy señor mio: Con el motivo de hacer pretension D.<sup>n</sup> Jph Conejos â La Plaza vacante a Maestro de la Cap.<sup>a</sup> de V. S. no escuso (con mi maior respeto) ponerme â la ob.<sup>a</sup> de V. S. y por quanto deseo q el Lustre de esa S.<sup>ta</sup> Igl.<sup>a</sup> quede desempeñada en las funciones y clases que ocurren entre año, tampoco el asegurar â V. S. de la conozida habilidad del pretendiente en esta Metropoli donde se le estan cantando continuadam.<sup>te</sup> obras de Latin y romanze con todo credito, pues corresponde â la grandeza de la Escuela que â tenido pasando la composicion p.<sup>r</sup> todos sus grados con el Maestro D.<sup>n</sup> Luys Serra q lo es del S.<sup>to</sup> Templo del Pilar y del primero y mas conozido cretido, cuias circunstancias, con las de su buen genio, apacible trato honrrados procederes y aceptacion Universal me estimulan a rogar â V. S. para que en su pretension logre el premio de sus tareas y io la dicha y honrra de merecer muchos, y repetidos ordenes del agrado de V. S.

Dios g.<sup>de</sup> â V. S. los m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> que deseo

Zaragoza. y Junio 29 de 1734

Att.<sup>e</sup> S.<sup>or</sup>

B. L. M. de V. S.

Su mas rendido y Apas.<sup>do</sup> Serv.<sup>r</sup>

Joseph Lanuza M<sup>ro</sup> de la Capilla  
de el Santo templo del Salvador»<sup>192</sup>.



[30.06.1734. Carta de Luis Serra al cabildo de la catedral de Jaca]

«Ilus.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup>

S.<sup>r</sup> Despues de ponerme a la obd.<sup>a</sup> de V. S. I. con la mas rendida atencion, devo decir â V. S. I. como ha llegado â mi noticia q. en essa S.<sup>ta</sup> Igle.<sup>a</sup> se halla vacante el Magis<sup>o</sup> de Capilla, y deseoso de q. V. S. I. tenga sujeto de habilidad, y desenpeño mea parecido ser mui del Caso la persona de Joseph Conejos discípulo mío q. se halla en mí compañía, aquien con el mayor cuydado he explicado los medios para q. saliese aprovechado en la facultad, lo que gra.<sup>s</sup> â Dios, (y sin vanidad) sea logrado, como lo publican las obras q. de el sea cantado en esta S.<sup>ta</sup> Igle.<sup>a</sup>

Tambien concurre en el buena Indole de Jenio, y buenas costumbres, lo q. todo hace apreciable aun sujeto, todo es assí con realidad como mas extensamente puede Informarse V. S. I. â Cuya obd.<sup>a</sup> quedo con el mas devido rendimiento. Zaragoza y Junio â 30 de 1734

Su mas rendido siervo, y capellan de V. S. I.

Luis Serra, Mro de Capilla dela S.<sup>ta</sup> Igle.<sup>a</sup> del Pilar»<sup>193</sup>

<sup>190</sup> Archivo capitular de La Seo de Zaragoza, *Actas capitulares* (14.11.1732).

<sup>191</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Actas capitulares* (03.07.1734): «También se leyó un memorial de D. Joseph Conexos Maestro de Capilla que suplica se le admita en esta plaza vacante y oídas las cartas tan abonatorias de los Maestros de Capilla de la Metropolitana de Zaragoza y otros buenos informes de su suficiencia y calidades que en el concurren fue admitido sin concurso ni examen dando orden que venga luego».

<sup>192</sup> Carta de Joseph Lanuza, maestro de La Seo de Zaragoza, al cabildo de Jaca. Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Correspondencia*, caja 33.

<sup>193</sup> Carta de Luis Serra, maestro de El Pilar de Zaragoza, al cabildo de Jaca. *Ibidem*.

Cuatro días después de la admisión de Joseph Conejos Igual como maestro de capilla, tanto él como Joseph Lanuza escribieron nuevamente cartas al cabildo jaqués mostrando su agradecimiento por el nombramiento<sup>194</sup>. La relación de Luis Serra con su alumno queda patente, por una parte, en las obras que se localizan en el archivo musical jaqués del maestro zaragozano –8 obras en castellano y 6 en latín, dándose la circunstancia de que ninguna de ellas está datada–, y de forma especial, en el elevado número de composiciones en las que J. Conejos Igual reutiliza textos de villancicos que anteriormente habían sido cantados en Zaragoza y puestos en música por su maestro, L. Serra<sup>195</sup>.



**IMAGEN 62** - Luis SERRA, *El cielo y la tierra*. E-J, 873

---

<sup>194</sup> La carta de agradecimiento de Joseph Lanuza puede consultarse en el volumen III, p. 58. La de Joseph Conejos Igual no he podido localizarla, pero queda registrada su lectura por parte del cabildo jaqués en el acta capitular del 10.07.1734.

<sup>195</sup> Sobre la reutilización de textos de villancicos véase capítulo 3.2. en este mismo volumen.

## 2.2. RECEPCIÓN DE REPERTORIO Y AMPLIACIÓN DEL ARCHIVO

Una de las consecuencias más perdurables de las relaciones personales, familiares o profesionales mantenidas entre los músicos fue la recepción de obras de compositores ajenos a la catedral jaquesa que supuso, en primer lugar, un medio de transmisión que permitió a la capilla de música estar al día de las corrientes estilísticas del momento y, en segundo lugar, una fuente de enriquecimiento de los fondos del archivo que permanecería con el paso de los años y cuyo estudio nos permite recrear la evolución de la capilla de música y las vías a través de las cuales se desarrolló la ampliación constante del archivo.

Este archivo musical catedralicio no solamente está formado por obras que los maestros de capilla dejaron tras su muerte o su promoción a otras sedes; un importante número de las composiciones que alberga es consecuencia de la intensa importación de repertorio que recibió, fundamentalmente, durante la primera mitad del siglo XVIII, lo que tuvo y tiene como consecuencia la presencia en la catedral de Jaca de un largo listado de autores nacionales e internacionales que hacen del mismo un archivo privilegiado en su entorno, incluso en comparación con otras catedrales del país situadas en ciudades de mayor tamaño y que contaban con un mayor número de eclesiásticos vinculados a ellas, mayor número de feligreses y, por consiguiente, mayores rentas. Téngase en cuenta, por ejemplo, que los archivos musicales de la catedral metropolitana de Zaragoza apenas conservan material de ese período, lo que hace aún más significativa la importancia que tuvieron las relaciones personales entre algunos músicos de esa catedral y los de Jaca. Joseph Conejos Igual había sido alumno de Luis Serra antes de 1734 y fruto de ese vínculo entre alumno y maestro pudo facilitarse la recepción en Jaca de obras de Serra, alguna de las cuales pudiera haber sido copiada por el propio J. Conejos Igual:

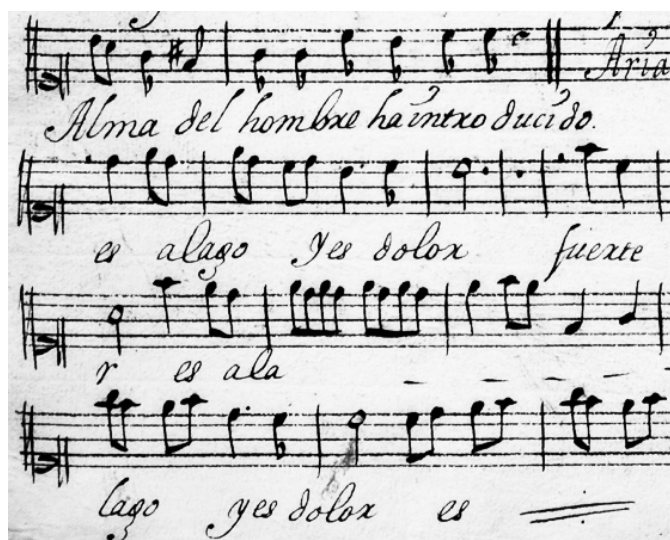


IMAGEN 63 - Luis SERRA, *Cielos, piedad*. E-J, 868 (fragmento)

A excepción de esta obra de Serra copiada por Conejos Igual –o, en todo caso, por el mismo escribano que realizaba las copias ‘a papeles del maestro de capilla jaqués’–, todas las obras del maestro de capilla de El Pilar conservadas en Jaca están anotadas por una misma mano de la que no he encontrado copias de obras de otros autores en el archivo jaqués, lo que podría sugerir que las copias hubiesen llegado en papeles sueltos desde Zaragoza.

Las obras en romance identificadas y conservadas en el archivo catedralicio procedentes de Zaragoza, de los maestros de capilla de El Pilar y La Seo, así como las del arpista de la metropolitana, Gerónimo Deza, (que participó en las fiestas patronales de 1731 invitado por Francisco Viñas, como he indicado en el apartado anterior), son las siguientes:

Título	Año	Sign. E-J
<i>Cielos, piedad</i> L. SERRA		868
<i>Desde ese cristal</i> L. SERRA		869
<i>Espera, no admitas</i> L. SERRA		870
<i>De ausencia insufrible</i> L. SERRA		871
<i>Oh sagrado cordero</i> L. SERRA		872
<i>El cielo y la tierra</i> L. SERRA		873
<i>Zagales, pues todos vamos</i> L. SERRA		874
<i>Quién es esta figura, zagales</i> L. SERRA		875
<i>Jesús, qué prodigio</i> J. LANUZA		770
<i>Alma que vas surcando</i> J. LANUZA		771
<i>Tus voces suspende</i> G. DEZA	1731	658.2
<i>Un zagal de estas montañas</i> G. DEZA	1732	660
<i>A ti, rasgo de luces</i> G. DEZA	1733	661
<i>Seis infantes de Pilar</i> [G. DEZA?]		An184

**TABLA 12** - Obras en romance importadas de Zaragoza

Esta recepción de obras de Zaragoza pudo estar favorecida por los maestros de capilla de la seo jaquesa F. Viñas y J. Conejos Igual. Este último ejerció el magisterio hasta 1749<sup>196</sup> y, aunque no se conoce su nuevo destino, parece ser que tras su renuncia

<sup>196</sup> El 18 de octubre de ese año el deán informó al cabildo de que «el Maestro de Capilla se havia acomodado en otra parte, y q estava vacante este empleo». Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Actas capitulares* (18.10.1749).

siguió manteniendo contacto con su sucesor Blas Bosqued, que había sido infante y alumno suyo durante diez años y obtuvo el magisterio tras aprobar la oposición que se convocó en abril de 1750. Muestra de esta relación entre maestro y alumno son las nueve composiciones de Conejos localizadas y datadas durante el magisterio de Bosqued:

Título	Año	Sign. E-J
<i>Aquella pastorcilla</i>	1763	536
<i>Oh lóbregas mansiones</i>	1768	538
<i>Pero ya que mi Dios</i>	1768	539
<i>Que esto que al oído</i>	1768	540
<i>Ya, corderito mío</i>	1768	542
<i>Sí, que si ofendió</i>	1767	544
<i>Al verme, dulce amante</i>	1767	546
<i>Qué sustos, qué desvelos</i>	1768	557
<i>Las trompas dulces</i>	1764	567

TABLA 13 - Obras en romance de [J.] CONEJOS importadas después de su magisterio

La grafía registrada en algunas de estas composiciones posteriores a 1763 presenta ciertas diferencias con la existente en los manuscritos de J. Conejos Igual de dos y tres décadas antes, sin embargo abre una nueva línea de investigación, al ofrecer similitudes con la obra conservada en el archivo musical de las catedrales de Zaragoza firmada por «Conejos» (sin nombre) en 1774, y cuyos rasgos caligráficos son notablemente similares a los recogidos en algunas de las composiciones localizadas en Jaca y datadas en los años previos a 1770 .

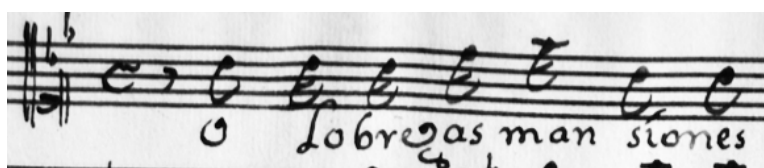


IMAGEN 64 - J. CONEJOS [IGUAL], *Oh lóbregas mansiones*. E-J, 538

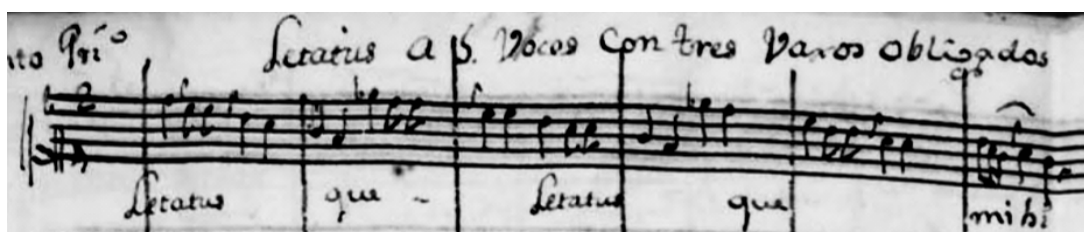


IMAGEN 65 - J. CONEJOS [IGUAL], *Lætatus sum* (1774). E-Zac, 14/140



Además de las composiciones recibidas desde Zaragoza del arpista Gerónimo Deza y de los maestros de capilla Joseph Lanuza y Luis Serra, o las llegadas desde algún lugar desconocido –probablemente también desde Zaragoza– del que había sido maestro de capilla, Joseph Conejos Igual, existe un destacable fondo de obras recibidas de otras sedes más alejadas como Valencia, Segorbe o Madrid, entre otras.

El origen de esta recepción de materiales musicales de los maestros de capilla de Valencia –Antonio Teodoro Ortells– y de Segorbe –Joseph Conejos Ortells– podría estar en Rubielos (Teruel), localidad en la que nacieron estos dos músicos vinculados familiarmente<sup>197</sup>: A. T. Ortells en 1647 y su sobrino Joseph Tobías Conejos Ortells en 1673<sup>198</sup>. Durante la presente investigación he podido localizar la partida de bautismo de Joseph Conejos Igual en Rubielos –procedencia (y segundo apellido) que no se conocían hasta ahora–, así como numerosos indicios que llevan a pensar que también pudiera ser familia de J. Conejos Ortells. Del que fuera maestro de capilla en Valencia se conservan en el archivo musical de la catedral de Jaca una obra en latín –*Salve Regina* para ocho voces y acompañamiento– y dos villancicos para ocho voces y acompañamiento –*Qué primor*<sup>199</sup> (IMAGEN 66) y *Venid a beber* (sign. 812)–.

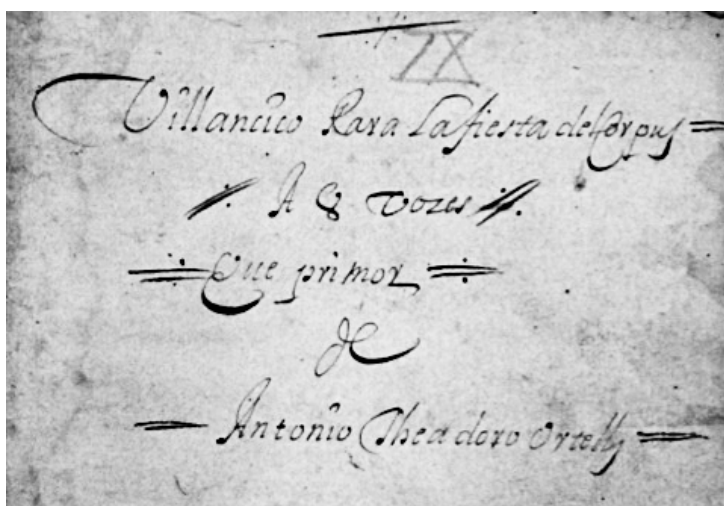


IMAGEN 66 - Antonio Teodoro ORTELLS, *Qué primor*. E-J, 811

---

<sup>197</sup> La localidad de nacimiento de J. Conejos Ortells no aparece recogida en ningún diccionario. El dato ha sido publicado por David Montolío en el blog <http://maestroderubielos.blogspot.com.es/2010/04/jose-conejos-ortells-musico.html> [consulta: 7 de mayo de 2016].

<sup>198</sup> Para mayor información sobre la procedencia de J. Conejos Ortells, véase p. 88.

<sup>199</sup> Los incipits literarios de las dos secciones de este villancico –estribillo y coplas– coinciden con los registrados en la base de datos online del RISM relativos al villancico de Juan de Padilla (\*1605; †1673) localizado La Seo de Zaragoza, *Qué primor*, E-Zac, B-3/33.

De Joseph Conejos Ortells se localizan tres obras que incluyen su nombre en la portada –una en latín y dos en romance–. La grafía de la primera de ellas incluye el nombre «Aragón», lo que inicialmente planteaba dudas sobre si podría referirse al lugar al que iba destinada la copia, o bien ser un autógrafo del copista<sup>200</sup>.

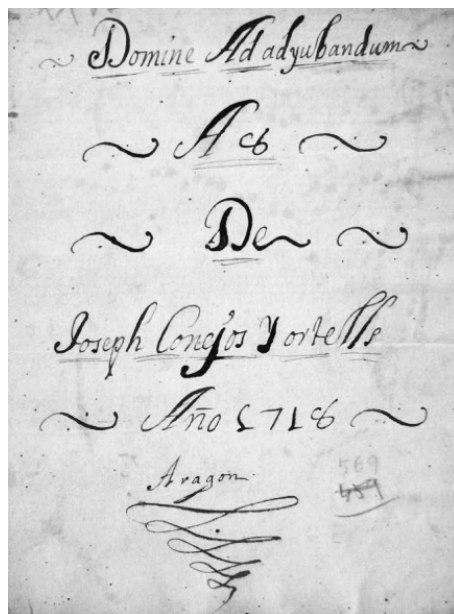


IMAGEN 67 - J. CONEJOS ORTELLS, *Domine ad adjuvandum* (1718). E-J, 642

La tipografía empleada en la portada de esta composición, *Domine ad adjuvandum* localizada en Jaca, coincide con la de las composiciones de J. Conejos Ortells conservadas en el Real Colegio del Seminario del Corpus Christi de Valencia (IMAGEN 68) y en el archivo musical de la catedral de Teruel (IMAGEN 69), a las que he tenido acceso durante esta investigación, por lo que podría asegurarse que la copia conservada en Jaca pudo haber sido escrita por el propio compositor o, más probablemente, por el copista que trabajase con él, que habría realizado también las copias que se conservan en los archivos valenciano y turolense, en las que no se registra el nombre «Aragón», por lo que quedaría descartada la posibilidad de que ese fuese el nombre del copista y reforzaría la hipótesis de que esa indicación hiciese referencia al territorio al que iban a ser enviadas las copias.

<sup>200</sup> El único músico de apellido Aragón que he podido localizar durante el período analizado es Manuel de Aragón –aunque pudiera ser que Aragón ni siquiera fuese su apellido, sino únicamente una identificación toponímica, como sucediera con otros músicos contemporáneos (i. e. Miguel [Conejos] de Egüés, etc.)–, «sujeto de conocida habilidad» que fue reclamado por el cabildo de la catedral de Logroño en 1743 ante la ausencia de maestro de capilla y de organista; ocupó la vacante entre julio de 1743 y abril de 1745. Véase: «Aragón, Manuel de» y «Logroño» en *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*

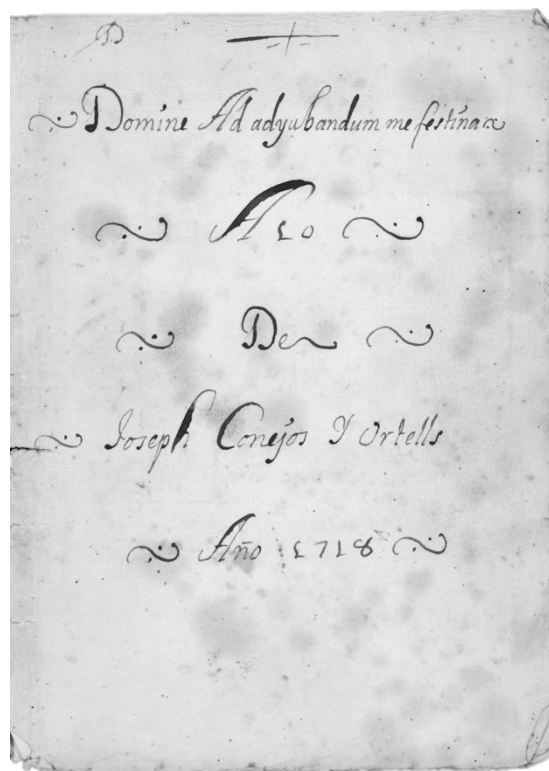


IMAGEN 68 - J. CONEJOS ORTELLS, *Domine ad adjuvandum* (1718). E-VAcp, CM-C-136

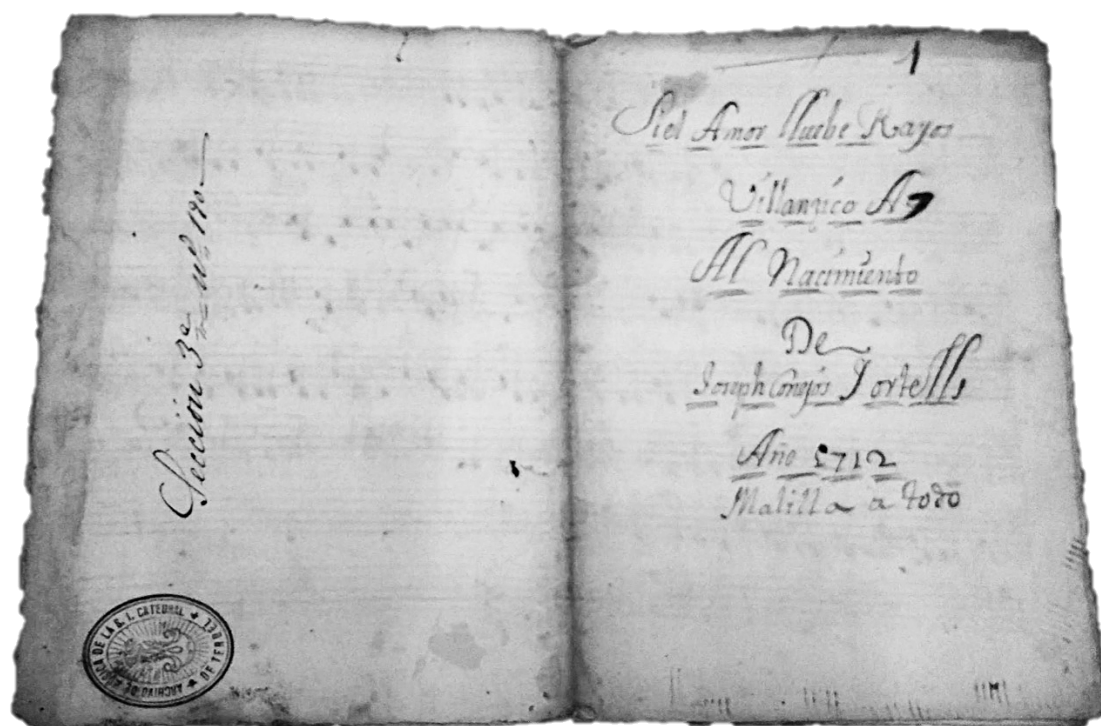


IMAGEN 69 - J. CONEJOS ORTELLS. *Si el amor llueve rayos*. E-TE, 3/190

Asimismo, la portada de *Domine ad adjuvandum* localizada en Jaca presenta coincidencias con cinco obras de autor desconocido que incluyen la misma firma y rúbrica. En todas ellas aparece un mismo signo característico—una S tumbada con un punto en cada arco—, que no se registra en otras fuentes del archivo jaqués, lo que indica que pudiesen haber sido copiadas igualmente por J. Conejos Ortells (IMAGEN 70).

Por otra parte, existen dos villancicos que llevan anotado en la portada el apellido «Montesinos» (IMAGEN 71). En este caso no hay dudas de que no se trata del autor, dado que en el primero de ellos —*Ah de las bóvedas tristes*— el nombre del compositor (J. Conejos Ortells) está anotado en el papel de Alto del Coro 1. Aunque el nombre de Montesinos pudiera parecer que hace referencia al copista, la presencia en este villancico de los mismos rasgos tipográficos indicados anteriormente —similar grafía y la S tumbada con dos puntos— sugiere que todas estas obras fuesen enviadas por J. Conejos Ortells, y recibidas en Jaca durante el magisterio de J. Conejos Igual.

Finalmente, se localizan en Jaca otros dos villancicos anotados con una misma tipografía —tanto en la portada como en la notación musical—, aunque en este caso no llevan ninguna de estas indicaciones (Aragón o Montesinos). Son los villancicos *Un pastor que en valentías* (IMAGEN 72) y *Caminemos al valle* (IMAGEN 73).



IMAGEN 70 - Varios anónimos con la anotación «Aragón»<sup>201</sup>

<sup>201</sup> Las referencias a estas obras pueden verse en la página 111.

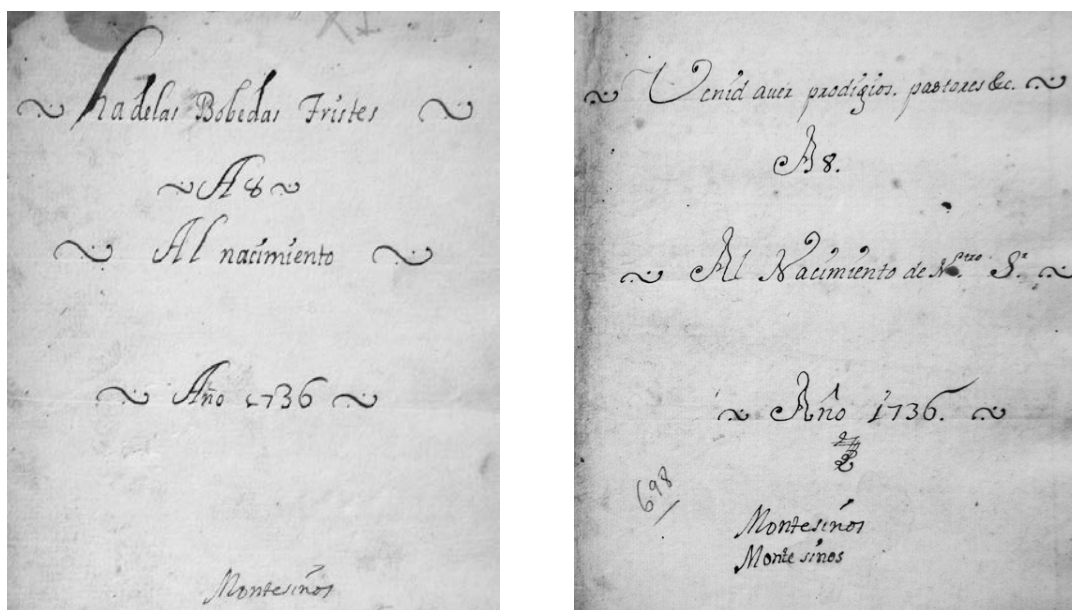


IMAGEN 71 - Dos anónimos con la anotación «Montesinos»<sup>202</sup>

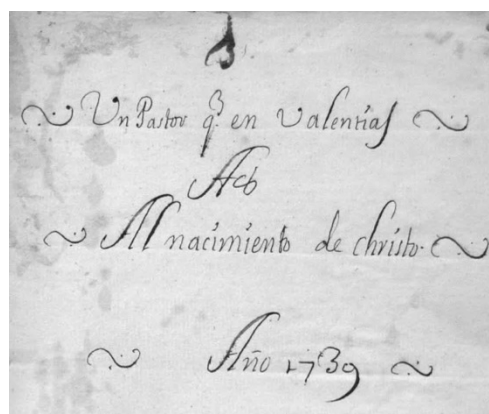


IMAGEN 72 - ANÓNIMO, *Un pastor que en valentías* (1739). E-J, An168<sup>203</sup>

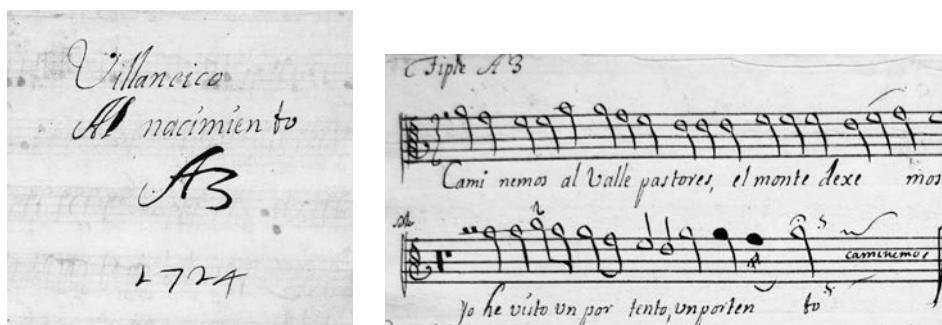


IMAGEN 73 - ANÓNIMO, *Caminemos al valle, pastores* (1724). E-J, An117<sup>204</sup>

<sup>202</sup> Idem.

<sup>203</sup> Idem.



En total se conservan en Jaca al menos diez obras anónimas, aunque con claros indicios de estar anotadas por J. Conejos Ortells –o por un mismo copista directamente relacionado con él–, datadas entre 1724 y 1739, coincidiendo con su magisterio en la catedral de Segorbe. Esta cifra, añadida a las cinco obras identificadas de este mismo músico y a las de A. T. Ortells hacen un *corpus* de quince composiciones recibidas en Jaca importadas de Segorbe y Valencia. La relación entre los tres compositores rubielanos (Ortells, Conejos Ortells y Conejos Igual) y la hipótesis de que los tres estuvieran unidos por vínculos familiares, podrían justificar la presencia de estas composiciones en el archivo jaqués.

Título		Año	Sign. E-J
<i>Salve Regina</i>	A. T. ORTELLS		810
<i>Qué primor</i>	A. T. ORTELLS		811
<i>Venid a beber</i>	A. T. ORTELLS		812
<i>Domine ad adjuvandum</i>	J. CONEJOS ORTELLS	1718	642
<i>Quién dirá mejor</i>	J. CONEJOS ORTELLS	1704	643
<i>Ah de las bóvedas tristes</i> <sup>205</sup>	[J.] CONEJOS [ORTELLS]	1736	791
<i>Venid a ver prodigios, pastores</i>	Desconocido	1736	792
<i>Laudate Dominum</i>	Desconocido	1731	An60
<i>Caminemos al valle, pastores</i>	Desconocido	1724	An117
<i>Escuchen dos sacristanes</i>	Desconocido	1726	An157.2
<i>En dulce amable borrasca</i> <sup>206</sup>	Desconocido	1732	An174
<i>Vistiose auroras la noche</i>	Desconocido	1733	An173
<i>Venid, venid, pastores</i>	Desconocido	1733	An102
<i>Un donativo nos pide</i>	Desconocido	1733	An165
<i>Un pastor que en valentías</i>	Desconocido	1739	An168

**TABLA 14** - Obras importadas de Valencia y Segorbe

<sup>204</sup> El texto del estribillo de este villancico es el mismo que el registrado en Jaén puesto en música por Juan Manuel de la Puente. Véase: MEDINA CRESPO, Alfonso. *Catálogo del archivo de música de la catedral de Jaén*. El texto completo puede verse en: ID. *Villancicos Barrocos en la Catedral de Jaén*. Jaén, Ediciones Blanca, 2008. El mismo estribillo, con una mínima variación ‘en tu estancia’, en lugar de ‘en Belén’ está recogido en BIÑERTA, Tomás. *El nuevo Sol de la Francia. Relación de las solemnes fiestas, que celebró el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en la canonización de S. Juan Francisco Regis [...] dedicadas al Rey N. Señor don Phelipe Quinto*. Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1738.

<sup>205</sup> Los incipits literarios de este villancico coinciden en todas las secciones (E-R-A-R-A) con el villancico de Navidad de Pedro Rabassa que se cantó en la metropolitana de Sevilla en 1727. Véase: *Letras de los villancicos, que se cantaron en los Solemnes Maytines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu-Christo. En la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarchal de Sevilla*. Sevilla, Juan Francisco Blas de Quesada, 1727.

<sup>206</sup> El título de este villancico es coincidente con uno de los villancicos de Navidad de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud de 1734, puestos en música por Sebastián San Martín. Véase: CODINA, Daniel. *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat. Segles XVII-XIX*. Montserrat, Abadía de Montserrat, 2003, pp. 60-61.

Otro destacable fondo de repertorio importado a finales de la primera mitad del siglo corresponde a obras de compositores vinculados con Madrid. La recepción de estas obras procedentes de la Capilla Real, el Colegio Imperial y los monasterios de La Encarnación y de las Descalzas Reales pudo gestionarse a través de los propios miembros de la catedral jaquesa, en alguno de sus viajes a Madrid<sup>207</sup>. Entre ellas se encuentra la *Misa de laberinto* compuesta por Carlos Patiño y copiada por la misma mano con la que se registran las composiciones del maestro local Joseph Antonio Betrán (IMAGEN 74), lo que podría sugerir que esta misa hubiese sido interpretada en Jaca durante el magisterio del músico jaqués.



IMAGEN 74 - Carlos PATIÑO, *Misa de laberinto*. E-J, 826

Por su parte, el villancico *Bellos luceros* de Sebastián Durón, dedicado a san Francisco de Paula, está compuesto para 8 voces (IMAGEN 75). En la portada de la obra hay una anotación añadida por el maestro de capilla franciscano Francisco Viñas que dice: «este es de 8 y se podrá cantar a 5 de Contralto». Añadido a los papeles originales de la obra de Durón se localiza un papel que presenta los mismos rasgos caligráficos de las composiciones de F. Viñas, en el que está anotado el mismo estribillo de *Bellos luceros* y un juego de coplas nuevo, dedicado a santo Domingo de Guzmán, en el que indica «Contralto 1º Coro a 5» (IMAGEN 76). En este caso parece más razonable pensar que la obra de Sebastián Durón hubiese podido ser cantada en Jaca, si no en su versión original, al menos sí tras ser adaptada por el maestro jaqués Francisco Viñas para cinco voces y mediante la aplicación de un nuevo texto para una advocación diferente.

<sup>207</sup> MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, pp. 260-265.



IMAGEN 75 - Sebastián DURÓN, *Bellos luceros*. E-J, 668 [a 8]

IMAGEN 76 - Sebastián DURÓN, *Bellos luceros*. E-J, 668 [a 5]



El tercero de los maestros de capilla en los que se centra la presente investigación también participó de la recepción de repertorio foráneo. Joseph Conejos Igual realizó una copia del villancico de Francisco Valls *A la mesa más llena y más franca*. Esta obra (IMAGEN 77) se conservaba incompleta –ante la falta de una de las ocho partes vocales– en el fondo de obras de autores del siglo XVIII (signatura 905.1). Durante mi investigación he podido localizar una segunda copia de la obra, realizada por J. Conejos Igual (IMAGEN 78), que incluye los dos coros completos (siete partes vocales y un bajo instrumental), que se guardaba en el fondo de obras anónimas (signatura An270). Esta copia no incluye el acompañamiento –o quizá continúe extraviado–.



IMAGEN 77 - Francisco VALLS, *A la mesa más llena y más franca*. E-J, 905.1

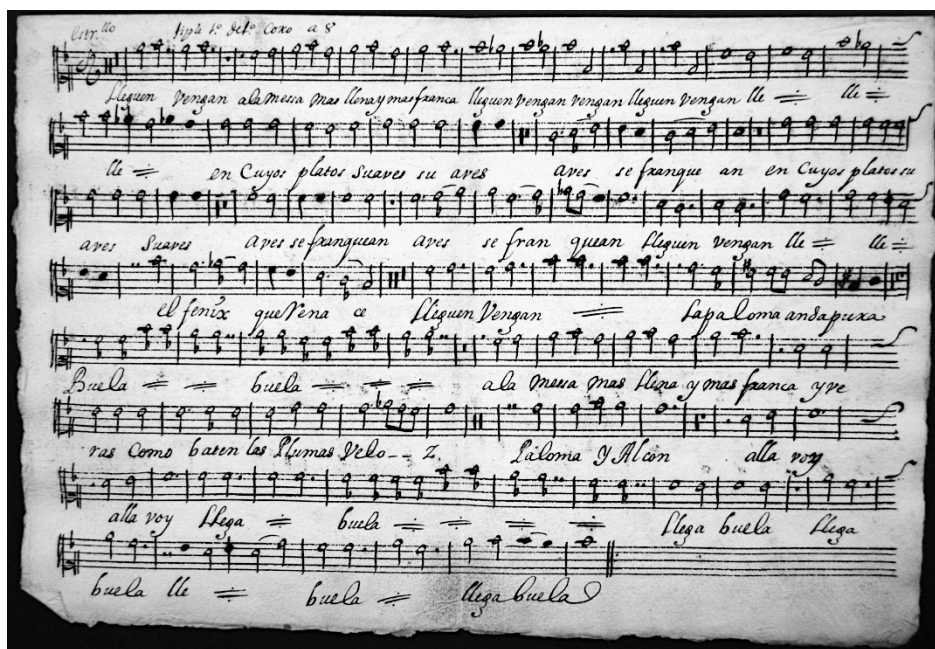


IMAGEN 78 - Francisco VALLS, *A la mesa más llena y más franca*. E-J, 905.1 [antes An270]

Estos tres ejemplos de copia de obras de Carlos Patiño, Sebastián Durón y Francisco Valls, durante los magisterios de J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual, es una muestra significativa de la recepción y, al menos en algunos casos, reutilización de obras foráneas, indicativa del interés de los músicos de la catedral de Jaca por conocer e interpretar estilos traídos de sedes musicales tan importantes como las citadas, que suponía asimismo un modo de asimilación de nuevas técnicas de composición que pasaba a formar parte del aprendizaje y enriquecimiento de las destrezas de los maestros de capilla, ya fuese a través de la interpretación de estas obras –originales o adaptadas– o simplemente mediante el aprendizaje que suponía la elaboración de las copias manuscritas que pudieron haber sido realizadas por ellos mismos.

Finalmente, y aunque una gran parte de las obras procedentes de Madrid, fueron compuestas durante el período analizado en esta investigación, la recepción de muchas de ellas en la catedral de Jaca pudo ser más tardía, por lo que los maestros de capilla jaqueses analizados en este estudio no llegarían a conocer estas obras, –salvo, quizá, Joseph Conejos Igual durante los últimos años de su magisterio en Jaca–. Debido a la escasez de datos que puedan precisar la fecha de recepción de este material musical, no voy a centrarme en esas obras ni a aportar conclusiones que pudieran ser erróneas, al no saber con certeza si fueron recibidas durante el magisterio de este último maestro de capilla de la primera mitad del siglo XVIII y, por tanto, haber ejercido sobre él alguna influencia estilística<sup>208</sup>.

<sup>208</sup> A finales de la década de 1740 y durante la siguiente se produjo una notable importación de obras de compositores de Madrid –F. Corradini, A. Guerrero, A. Contreras, P. Durán, Garay, Miras, J. Nebra, T. Ochando y P. Durán–, pero dado que su recepción excede del período analizado en esta investigación, no me centraré en las obras recibidas por esta vía. Una amplia información sobre este repertorio importado puede verse en: MARÍN, Miguel Ángel. «A copiar la pureza: música procedente de Madrid en la catedral de Jaca». *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 257-276.

### 2.3. EL MANUSCRITO DE JACA

Una mención especial, aunque sea breve –por exceder cronológicamente del objeto de estudio y distanciarse del mismo en cuanto a cuestiones de género–, merece el llamado *Manuscrito de Jaca*. Forma parte de un fondo de obras denominado ‘Colecciones’ que está integrado por literatura musical recogida a modo de recopilación en libros cosidos y –en algunos casos– encuadernados, donde se encuentran principalmente obras de autores ajenos a la capilla de música de la catedral altoaragonesa.

El *Manuscrito de Jaca*<sup>209</sup> (signatura E-J, 2839-2944) consta de 513 páginas y contiene 109 composiciones para tecla, cuerda y música vocal, copiadas por diferentes escribanos. En 40 de ellas están identificados los autores: Xaraba (2 obras), Corelli (2 sonatas a trío), Durón (1 pieza para clave), Cabanilles (33 obras para tecla) y De la Torre (versos para una misa); mientras que el resto son anónimas. Además, sin identificar a sus autores, hay 19 sonatas, 12 ballets, 4 tocatas, y diversas obras vocales en latín, castellano e italiano, así como algunas tocatas y obras para órgano. Entre los copistas que intervinieron en la confección de este libro se encuentran los maestros de capilla F. Viñas y B. Bosqued, cuyos magisterios distan al menos por 19 años<sup>210</sup>, por lo que sin duda este manuscrito estuvo presente en la actividad de la capilla de música durante varias décadas.

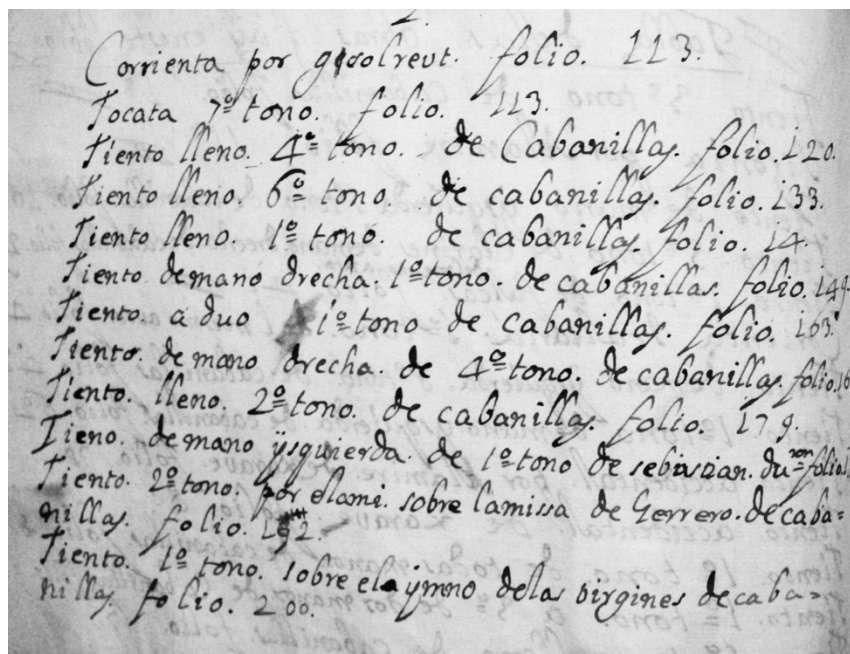


IMAGEN 79 - *Manuscrito de Jaca. E-J, 2839-2944* [p. 2]

<sup>209</sup> ANGLÉS, Higinio. «Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles», *Anuario Musical*, 17 (1962), pp. 105-112.

<sup>210</sup> F. Viñas promocionó a la catedral de Calahorra en noviembre de 1731. Blas Bosqued ingresó como infante en 1739 y aprobó la oposición al magisterio en 1750.



IMAGEN 80 - Manuscrito de Jaca (s. XVIII). E-J, 2839-2944 [pp. 308-309]  
A. CORELLI. *Sinfonía a 3 de cámara* [Trio sonata, op. 2, n° 11]

## 2.4. ASIMILACIÓN DE ESTILOS

La formación del archivo musical catedralicio contaba con dos vías de entrada de repertorio: por una parte, las obras que los maestros de capilla componían durante su magisterio y que –según las condiciones que estableciese cada institución– debían entregar si renunciaban al puesto o, en caso de fallecimiento, quedaban como legado tras su muerte. Por otra parte, como se ha mostrado en el presente capítulo, una importante vía de provisión de literatura musical en la catedral de Jaca fue sin duda la recepción de repertorio foráneo, favorecido por las relaciones institucionales y personales.

Fruto de estas dos vías de dotación fue la constante ampliación del archivo musical catedralicio que durante la primera mitad del Setecientos gozó de su momento de esplendor hasta alcanzar su apogeo a mediados de siglo. Si bien no es posible determinar en qué medida el repertorio albergado en el archivo fue interpretado en Jaca –y por consiguiente, escuchado tanto por los músicos como por los ciudadanos–, la presencia de copias de repertorio de compositores ajenos a la ciudad, realizada por los maestros de capilla locales, muestra que al menos los regidores de la capilla se hicieron eco de los estilos musicales plasmados en esas composiciones, y que, a través del minucioso proceso de copia manuscrita, iban ampliando su conocimiento acerca de las diferentes técnicas de composición empleadas por sus coetáneos.

La llegada de los borbones a la corte española supuso un notable cambio que, al margen de los factores puramente políticos, tuvo consecuencias en el ámbito artístico y cultural, debido al interés del joven monarca por traer a España las costumbres de la corte francesa en la que había vivido hasta entonces. Un ejemplo de la difusión de este estilo musical en España es la publicación que salió a la luz en Madrid de una colección de más de cuarenta piezas instrumentales de diversos autores de estilo francés, impresa por José de Torres en torno a 1705 (IMAGEN 81).

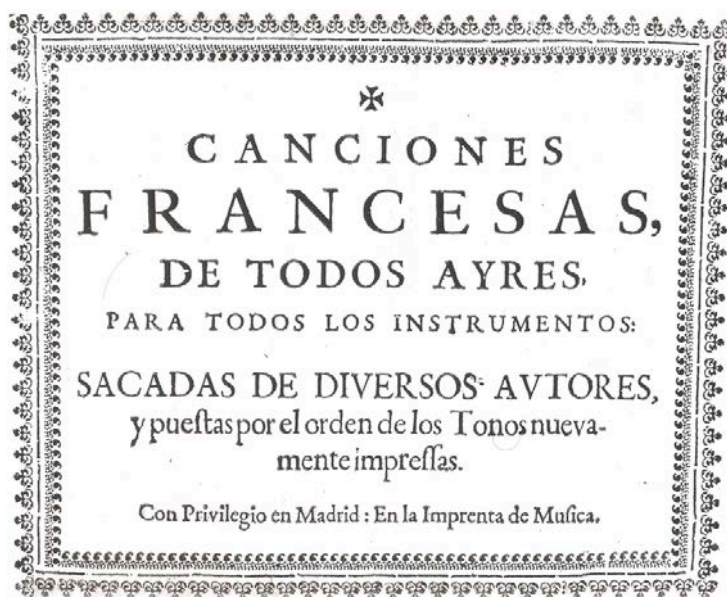


IMAGEN 81 - *Canciones francesas de todos ayres* (1705). *E-Mn*, Mc/4103/5



También en Jaca el maestro de capilla Joseph Conejos Igual se hizo eco de la música francesa, como se pone de manifiesto a través de la copia realizada por su mano de una canción francesa de carácter anónimo localizada en el archivo jaqués (IMAGEN 82). La fuente conservada consta de un único pliego en el que están anotadas las partes de Tiple y Alto precedidas de la indicación «4 e. mi». Más abajo, separada de estas dos voces, hay una línea para Tenor con la indicación «c. fa». Mientras que la línea de Tiple está escrita por una mano no identificada, las otras dos partes vocales muestran rasgos caligráficos de Joseph Conejos Igual, del mismo modo que la indicación que aparece en la parte superior, a modo de descripción de la pieza.

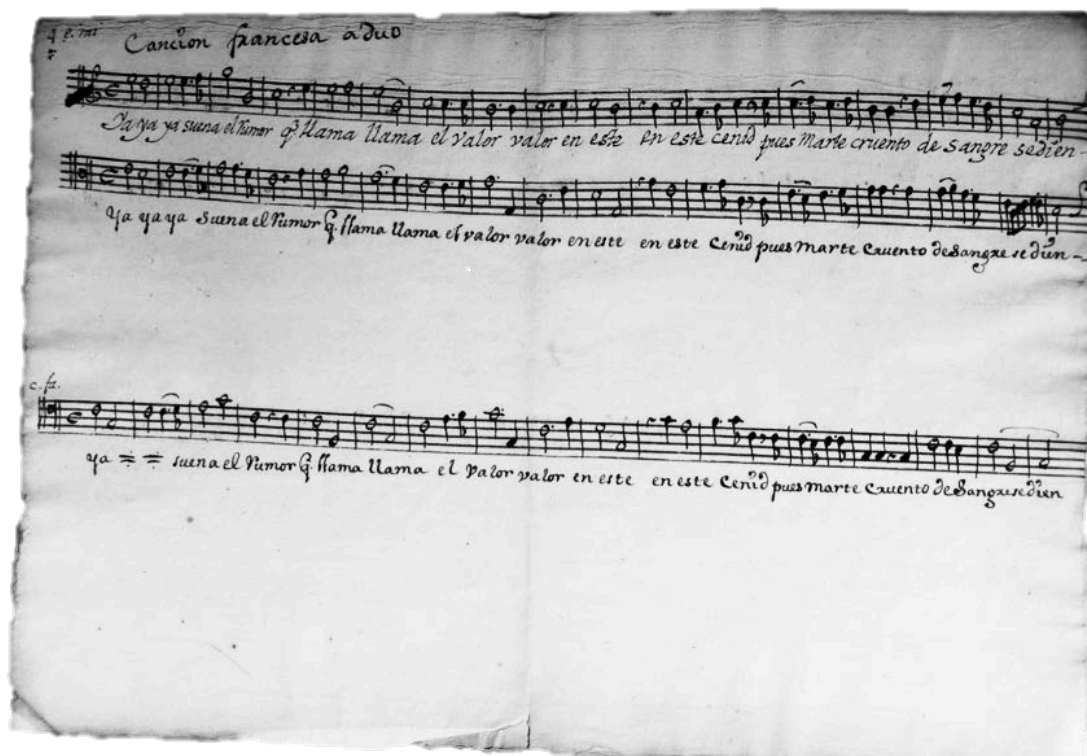


IMAGEN 82 - ANÓNIMO, *Canción francesa*. E-J, An411 [1r.]

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que el interés de la moda francesa consistía, precisamente, en importar las corrientes estilísticas de Italia, en auge en ese momento, por lo que el ascenso de Felipe V al trono español y, especialmente, su matrimonio con Isabel de Farnesio condicionaron la aparición del estilo italiano en la corte española. La llegada de la segunda esposa del monarca a España –persona exigente en cuestiones musicales que despreciaba abiertamente la música francesa, a la que consideraba inferior en calidad a la italiana– estuvo acompañada de un séquito de músicos italianos que se instalaron en Madrid, lo que supuso una de las vías de consolidación más contundentes de la “moda italiana” en la música en la corte de Madrid.

En el archivo musical catedralicio de Jaca se localizan numerosas obras de compositores italianos, aunque la mayoría de ellas probablemente llegaron a Jaca con posterioridad al período analizado en esta investigación. Sin embargo, entre el conjunto de obras recibidas de Segorbe –recepción favorecida por la relación entre Joseph

Conejos Igual y Joseph Conejos Ortells– se encuentra una referencia a la moda en auge en ese momento. Así, en la parte superior del villancico *En dulce amable borrasca* –de carácter anónimo, aunque con claros indicios de haber sido copiado por J. Conejos Ortells–, puede verse la anotación «Guisado a la Genobesa [sic]».

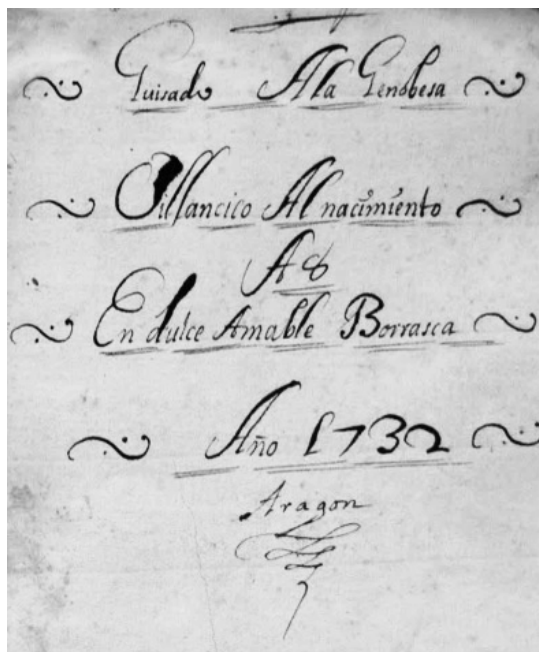


IMAGEN 83 - ANÓNIMO, *En dulce amable borrasca* (1732). E-J, An174

Por otra parte, se localiza una copia de un aria para Tiple con violines y acompañamiento de Johann Adolf Hasse «Del Sassoni» (IMAGEN 84). En la parte superior derecha aparece la anotación «Para D.<sup>n</sup> Joseph Villanova». Este músico ingresó como infante en La Seo de Zaragoza en 1716 y cuatro años más tarde, como infante de El Pilar, participó en la polémica surgida en torno a la tradición de la venida de la Virgen del Pilar<sup>211</sup>. En 1732 se presentó a las oposiciones para arpista de El Pilar, plaza que fue otorgada al otro aspirante, Gerónimo Deza –que también se había formado como infante en La Seo–. Joseph Villanova podría ser uno de los músicos que –junto con G. Deza– participaron en las fiestas de santa Orosia de Jaca en 1731, lo que habría podido favorecer la recepción en Jaca de esta copia del aria de Hasse<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> VILLANOVA, Joseph de. *Traslado de una carta escrita por Joseph de Villanova, Infantino de la Virgen de El Pilar de Zaragoza, á un su amigo, que por ser sacerdote no le nombra, que ha escrito contra la tradición de este Santuario*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1720.

<sup>212</sup> La participación de músicos de Zaragoza en las fiestas de 1731 puede verse de forma más ampliada en las páginas 99-100 de este volumen.

IMAGEN 84 - IL SASSONI, *Aria con violines*. E-J, 857.2

A través de la consulta de los fondos antiguos del archivo, así como de los nuevos materiales recibidos y, especialmente, el proceso de copia de repertorio importado, suponían para los maestros de capilla un modo de nutrirse intelectualmente y de enriquecer su formación musical que derivaba en la asimilación de diferentes técnicas y corrientes estilísticas. La absorción de estos estilos –desde la tradición hispánica, reflejada significativamente en las composiciones de los maestros locales de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII (Joseph Lafuente, Miguel Ambiola o Joseph Antonio Betrán), hasta los innovadores estilos europeos que fueron llegando por diversas vías de circulación de repertorio–, de forma e intensidad variable según la permeabilidad de cada músico, acabaría sumándose a su propia destreza, dando como resultado un bagaje exclusivo de cada maestro de capilla que quedaría plasmado en sus composiciones, ya se tratase de la readaptación de obras anteriores –propias o ajenas– o, de forma mucho más notoria, mediante la creación de obras de carácter inédito pero impregnadas de la tradición musical recibida y asimilada por su creador; lo que consecuentemente daba como resultado una constante evolución estilística, condicionada por la idiosincrasia de cada maestro de capilla y, por tanto, inherente a cada capilla musical y a cada catedral.





## REUTILIZACIÓN DE REPERTORIO

Un práctica habitual en la composición de villancicos durante la Edad Moderna fue la reutilización por parte de los compositores, bien de la música de otros villancicos –mediante la aplicación de un nuevo texto–, bien del texto, para el que componían nueva música. La obligación de los maestros de capilla de componer nuevos villancicos cada año para Navidad, el Corpus o los patronos locales, y el progresivo aumento del número de secciones y la extensión de las mismas, requería cada vez un mayor esfuerzo por parte de los compositores, que ingeniabán diferentes formas de agilizar el trabajo, reaprovechando materiales de otros colegas, ocultando esta actividad al cabildo, del que recibían un salario por su trabajo.

El intercambio y reutilización de textos de villancicos por parte de los maestros de capilla en España durante los siglos XVII y XVIII ha sido objeto de estudio por diversos musicólogos y filólogos en los últimos años. Aunque este trabajo no pretende profundizar en esta práctica, la localización de numerosas fuentes en el archivo jaqués que presentan similitudes con otras anteriores del mismo o de otros archivos musicales, así como con antologías de obras literarias o poéticas publicadas durante el mismo período, me permite ofrecer una aproximación a esta praxis de la que los maestros de capilla jaqueses también fueron partícipes.

### 3.1. VILLANCICOS REUTILIZADOS

Fruto del trabajo realizado a partir de los materiales correspondientes a los diecinueve villancicos que he editado críticamente, he podido identificar que cuatro de ellos presentan evidencias de ser susceptibles de haber sido reutilizados para otras advocaciones mediante una sencilla adaptación del texto o con una mayor modificación del mismo, llegando en algunos casos a la elaboración de un nuevo juego completo de coplas. Sin duda, ello es síntoma evidente de haber sido concebidos ya –por parte del compositor correspondiente– con una clara intencionalidad multifuncional, es decir, que habrían sido ideados de la manera más versátil posible, con vistas a minimizar al máximo el esfuerzo creativo y técnico, pudiendo así reaprovechar para más de una ocasión unos materiales musicales que de otro modo solamente hubieran sido utilizables una o muy pocas veces más.

En la TABLA 15 pueden verse las advocaciones de cada uno de los villancicos que sugieren haber sido reutilizados. En las páginas siguientes, dado que hago una breve aproximación a la descripción de las fuentes, utilizo los criterios de la normativa antes indicada del RISM, por lo que escribo las partes vocales comenzando por mayúscula.

COMPOSITOR, TÍTULO	AÑO / advocación original	AÑO / segunda advocación
J. A. BETRÁN <i>Luz soberana, espera. E-J, 115</i>	1715 A santa Orosia	[1715-1716] Al Smo. Sacramento
F. VIÑAS <i>Señores, chiste me vuelva. E-J, 967</i>	A otra advocación	1722 A santa Orosia
F. VIÑAS <i>Hoy al campeón sagrado. E-J, 980</i>	(1725) A san Pedro de Alcántara	A la Asunción
J. CONEJOS IGUAL <i>Llegad, flores bellas. E-J, 575</i>	[1734-1749] A la Virgen	A otras advocaciones

TABLA 15. Villancicos reutilizados incluidos en este estudio

### 3.1.1. *Luz soberana, espera* – J. A. BETRÁN

En este primer villancico, la posibilidad de reutilizar el material musical aparece claramente indicada mediante la anotación de un nuevo juego de coplas. Así, por ejemplo, en el papel de Alto se anotan cuatro coplas «al Sacramento» –texto y música– debajo del texto y música de las coplas a santa Orosia. En el papel de Tiple, las coplas al Santísimo están anotadas seguidamente a las coplas a santa Orosia, pero en este caso no está especificada la advocación concreta. La musicalización de las coplas para una y otra advocación presenta ligeras diferencias –fundamentalmente rítmicas–, por lo que he optado por realizar la transcripción de la obra por duplicado.

IMAGEN 85 - J. A. BETRÁN. *Luz soberana, espera. E-J, 115. Coplas (Alto)*

[ESTRIBILLO]

COPLAS (a santa Orosia)

- 1ª. En ese monte de Yebra  
para cuya frente altiva  
guardó mas benigno el cielo  
las riquezas y las dichas.
- 2ª. Fuente de cristal copiosa  
amanece a la subida,  
pues con sus bellos cristales  
a todo el mundo convida.
- 3ª. Hallose nuestra bohemiana  
por la moneda más rica,  
conocida por sus señas,  
misteriosa por sus cifras.
- 4ª. Un diamante en una perla  
que la trajo peregrina  
para dar a los de Jaca  
de una vez todas las Indias.

[ESTRIBILLO]

COPLAS (al Smo. Sacramento)

- 1ª. En esa esfera de nieve  
en donde la luz divina  
disfrazado entre candores  
cuanto más se oculta, brilla.
- 2ª. En ese golfo de rayos,  
de luces, ardiente pira,  
donde, ciega la razón,  
queda más clara la vista.
- 3ª. En esa angélica mesa  
es manjar el que convida  
y, aunque envuelto entre accidentes,  
es quien da salud y vida.
- 4ª. Vengan todos los mortales  
a probar de sus delicias,  
que son las más soberanas  
y no son como se pintan.

En el primer juego de coplas pueden verse referencias a la hagiografía relativa a santa Orosia, a su vinculación más específica con Jaca –su origen de Bohemia, el monte de Yebra en el que fueron encontradas las reliquias y su llegada a Jaca–, e incluso a cuestiones de candente actualidad en la España de la época –la llegada de piedras preciosas procedente de las Indias–. En las coplas al Santísimo en cambio, el texto alude específicamente al sacramento de la eucaristía en una versión típicamente contrarreformista española, que habría podido ser utilizada a lo largo de toda la octava del Corpus. Así por ejemplo, las referencias al disfraz y ocultación de Jesucristo en cuerpo y sangre en la hostia y el vino, la «ardiente pira», símbolo del fuego que sale del pecho del Sagrado Corazón, o las alusiones al sacro banquete en el que Jesucristo –el que convida– se convierte en manjar.

El primer texto tiene un carácter narrativo y concreto, mientras que el texto al Sacramento resulta mucho más abstracto, con un carácter poético y lleno de simbología, únicamente descifrable si se conoce el registro utilizado y, por tanto, la clave para poder interpretar esa doble lectura que sugiere el texto.

### 3.1.2. Hoy al campeón sagrado – F. VIÑAS

El tercer ejemplo de reutilización de música corresponde a las coplas del villancico *Hoy al campeón sagrado* de 1725. Pocas semanas antes de finalizar la redacción de este trabajo, he localizado en el fondo de obras no identificadas del archivo musical catedralicio un papel para Alto que incluye un juego de cuatro coplas a la Asunción con la misma música utilizada en el villancico registrado como *E-J*, 980. Al final de las mismas, Viñas establece la respuesta a las coplas anotando el íncipit de los párrafos del estribillo, lo que indica que se podría tratarse de un juego de coplas para el mismo villancico y no una reutilización de música para una composición aislada, como sucede en otras obras del propio Viñas. En esta reutilización, sin embargo, Viñas no podría haber aprovechado la introducción, en la que claramente se hace alusión al género masculino «al campeón sagrado», «caudillo el más excelso», etc.

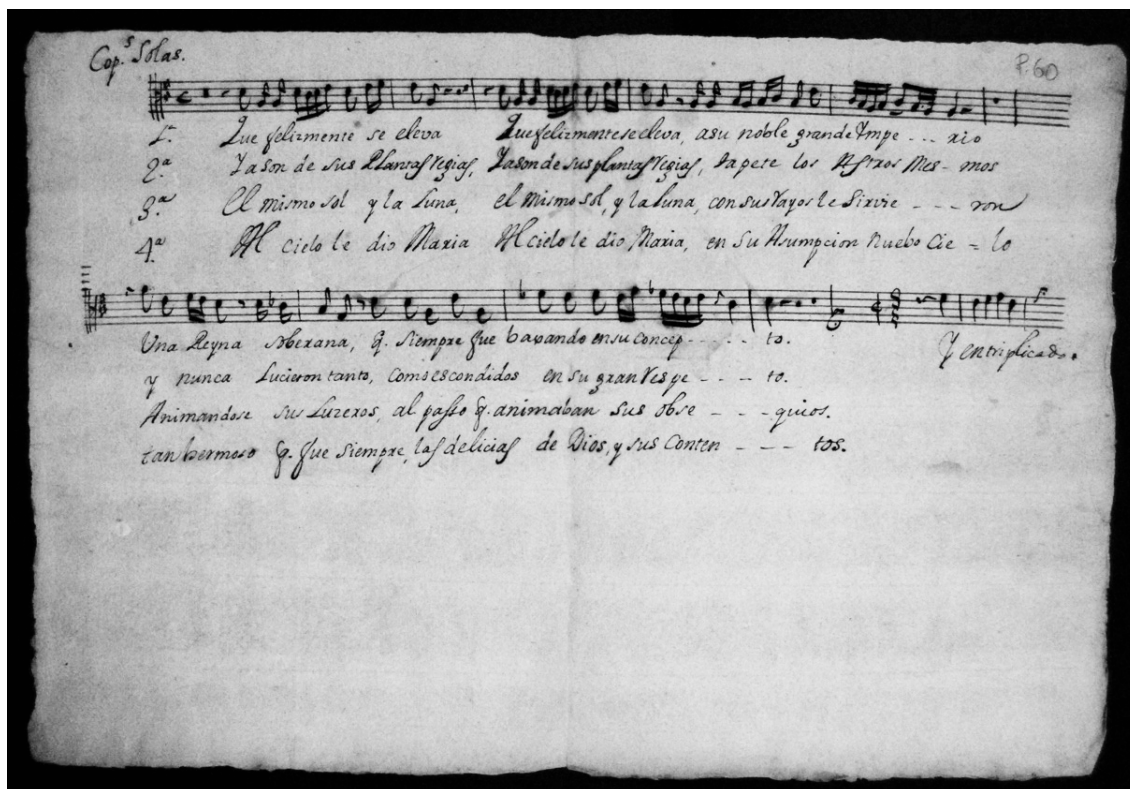


IMAGEN 86 - F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado*. *E-J*, 980. Coplas añadidas (Alto)

[INTRODUCCIÓN]		[INTRODUCCIÓN, nuevo texto u omitida]	
[ESTRIBILLO]		[ESTRIBILLO]	
COPLAS (A san Pedro de Alcántara)		COPLAS (A la Asunción)	
1ª. Hoy el santo penitente	8a	1ª. Qué felizmente se eleva	8-
a las tartáreas escuadras	8b	a su noble grande Imperio	8a
recto desafía y vence	8a	una reina soberana	8-
con su humildad, su arrogancia.	8b	que siempre fue bajando en su concepto. 11A	
2ª. Lo invencible de su fe	8-	2ª. Ya son de sus plantas regias	8-
es roca tan bien guardada	8b	tapete los astros <i>mesmos</i>	8a
que desprecia sus asaltos	8-	y nunca lucieron tanto	8-
sin temor sus asechanzas.	8b	como escondidos en su gran respeto. 11A	
3ª. Tan sobre sí en los encuentros	8-	3ª. El mismo sol y la luna	8-
le mantiene la esperanza	8b	con sus rayos le sirvieron	8a
que es cosa del cielo ver	8-	animándose sus luceros	9a
vencer con tanta constancia.	8b	al paso que animaban sus obsequios. 11A	
4ª. Vesubio sagrado el pecho	8-	4ª. Al cielo le dio María	8-
que en incendios se dilata	8b	en su Asunción nuevo cielo	8a
es la ardiente batería,	8-	tan hermoso que fue siempre	8-
lustre hermoso de sus armas.	8b	las delicias de Dios y sus contentos. 11A	

El análisis métrico de las copas originales a san Pedro de Alcántara muestra que se trata de cuartetos de romance (estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares), aunque la rima en ‘a-a’ en algunos versos tiene una ligera variación, ‘a-ia’ (arrogancia, constancia). Además, la primera de las coplas tiene rima cruzada *abab*, a diferencia del resto de las coplas, en las que la rima se produce en los versos pares. Por su parte, la elaboración del segundo juego de coplas presenta una notable diferencia al modificar la métrica del cuarto verso de cada copla e incluir un verso endecasílabo. Este nuevo juego de coplas no muestra un gran refinamiento en la tercera copla, donde el tercer verso añade una sílaba que pasaría inadvertida en la audición del villancico, ya que la variación de la figuración rítmica correspondiente a ese fragmento es casi imperceptible en la escucha.

### 3.1.3. Señores, chiste me vuelva – F. VIÑAS

El segundo ejemplo de reutilización de villancicos puede verse en este de Francisco Viñas de 1728 dedicado a santa Orosia:

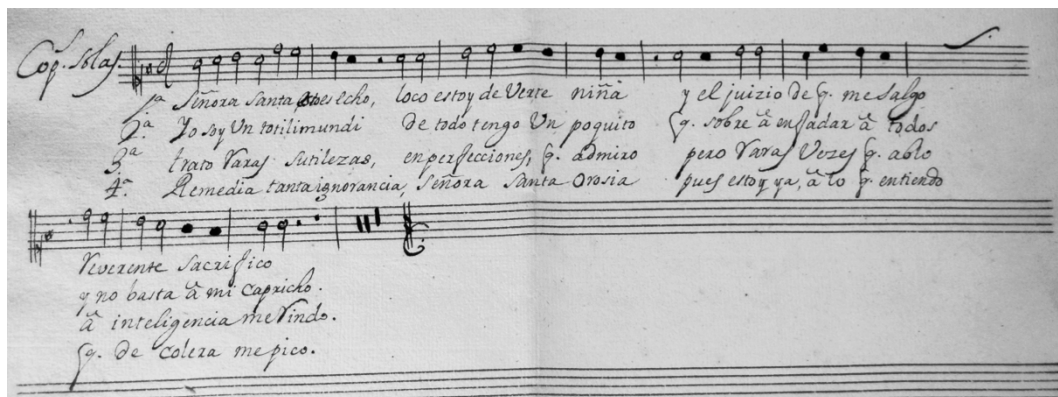


IMAGEN 87 - F. VIÑAS. Señores, chiste me vuelva. E-J, 967. Coplas (Tiple 2)

Una vez realizado el análisis métrico y literario de los textos de las coplas, se observa que todas ellas presentan una misma estructura formada por una estrofa de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares –cuarteta de romance– y otra estrofa de cuatro versos de siete y cinco sílabas –seguidilla arromanzada– con rima asimismo asonante en los pares. Curiosamente, se observa que la rima de las primeras estrofas o cuartetos de romance se hace en ‘í-o’, excepto, precisamente, en la primera copla («niña») y en la última copla («Orosia»), donde la rima esperada en ‘í-o’ se convierte llamativamente en ‘í-a’; es decir, el texto utilizado –y modificado– por Viñas, se feminiza al principio y al final del mensaje lanzado por las coplas resaltando la figura de santa Orosia, vista como niña –en una asociación que recuerda a la Virgen María–, a la manera de algunos artificios poéticos estratégicamente ubicados, tales como los acrósticos o determinados encabalgamientos, de los cuales es necesario estar prevenidos para poder descifrarlos. El autor de esta modificación literaria (fuera acaso el propio Viñas o algún otro poeta intermediario, seguramente local) muestra una gran habilidad técnica que seguramente pasaría desapercibida a la audiencia durante la primera y muy probablemente única interpretación musical del villancico, de manera que únicamente podría ser detectada tras una lectura o audición reiterada y atenta, y mediante la observación de la prosodia del texto. Sin duda, esto sería posible gracias a la impresión de los textos de estos villancicos en el formato tradicional de hojas volantes, que de este modo llegaban a las casas de la población asistente a este tipo de funciones, y que más tarde, leídas nuevamente de manera reiterada a lo largo del año por alguien que fuera capaz de hacerlo, se absorberían mnemotécnicamente, de manera que se cumpliría el objetivo primero de catequización de una manera subliminal, realmente eficaz. Con ello además, el autor literario se ganaría la admiración de las clases populares.

El indicio de que este texto pudiera ser reutilizado se encuentra en el hecho de que la rima de las coplas no encaja en los versos en los que se habla de santa Orosia (2º verso de la 1ª copla –1ª estrofa– y 2º verso de la 4ª copla –1ª estrofa–): «niña» y «Orosia» respectivamente. (Conviene decir además que en el caso de esta palabra

“intrusa” «Orosia», la misma debería entenderse como polisílaba –y no trisílaba– en función de la exigencia de la rima, de suerte que debería entonarse como ‘O-ro-sí-a’).

## COPLAS

1ª. Señora santa, esto es hecho,	8-	3ª. Trato raras sutilezas	8-
loco estoy de verte, NIÑA,	8*	en perfecciones que admiro,	8a
y el juicio de que me salgo,	8-	pero raras veces que hablo	8-
reverente sacrificio.	8a	a inteligencia me rindo.	8a
Y es una prueba honrosa,	7-	Ni aun impío tirano	7-
y en juicio fuerte,	5b	podrá   aleve	5b
del haberle tenido	7-	hacer con vino hierro	7-
solo perderle.	5b	que me penetre.	5b
2ª. Yo soy un totilimundi,	8-	4ª. Remedia tanta ignorancia,	8
de todo tengo un poquito,	8a	señora santa OROSIA,	8*
que sobre a enfadar a todos	8-	pues estoy ya a lo que entiendo	8
y no basta a mi capricho.	8a	que de cólera me pico.	8a
Y es que cuando me estudian	7-	Y si harás que ese otro año,	7-
por comprenderme,	5b	según se advierte,	5b
brujulean la pinta,	7-	cátedra dio el ingenio	7-
mas no la entienden.	5b	para que enseñes.	5b

Obviamente, se desconoce cuál pudiera ser la primera advocación que hipotéticamente hubieran tenido estas coplas, pero evidentemente las dos palabras no-concordantes (niña, Orosia), deberían haber estado reemplazadas por otras dos palabras cuya rima asonante se hiciera en ‘í-o’, seguramente además, en género masculino. Las hipótesis aquí podrían ser múltiples, pero cabrían algunos ejemplos tales como «niño» para la primera (cambiando de la manera más fácil también en el primer verso «señora santa» por «señor santo», lo cual no afectaría a la rima) y mutando en la cuarta copla «señora santa Orosia» por «Jesús, niño querido», «este niño tan bonito», etc.



### 3.1.4. Llegad, flores bellas – J. CONEJOS IGUAL

La reutilización de este villancico para diferentes advocaciones se pone de manifiesto en la existencia de un papel añadido en el cual no se señala el registro (que está escrito en clave de C-1, por tanto, para Tiple), y en el que únicamente están anotados el recitado y el aria<sup>213</sup>. Estas dos secciones originalmente fueron escritas para Alto, en cuyo papel están anotadas en el reverso del estribillo.

En el aria del papel posterior para Tiple está omitido el término «María» y en su lugar aparece a veces una «N» y otras una «M», lo que sugiere la intención de ser reutilizado para diferentes advocaciones y además interpretado por un Tiple y no por un Contralto, como fue concebido en un principio.

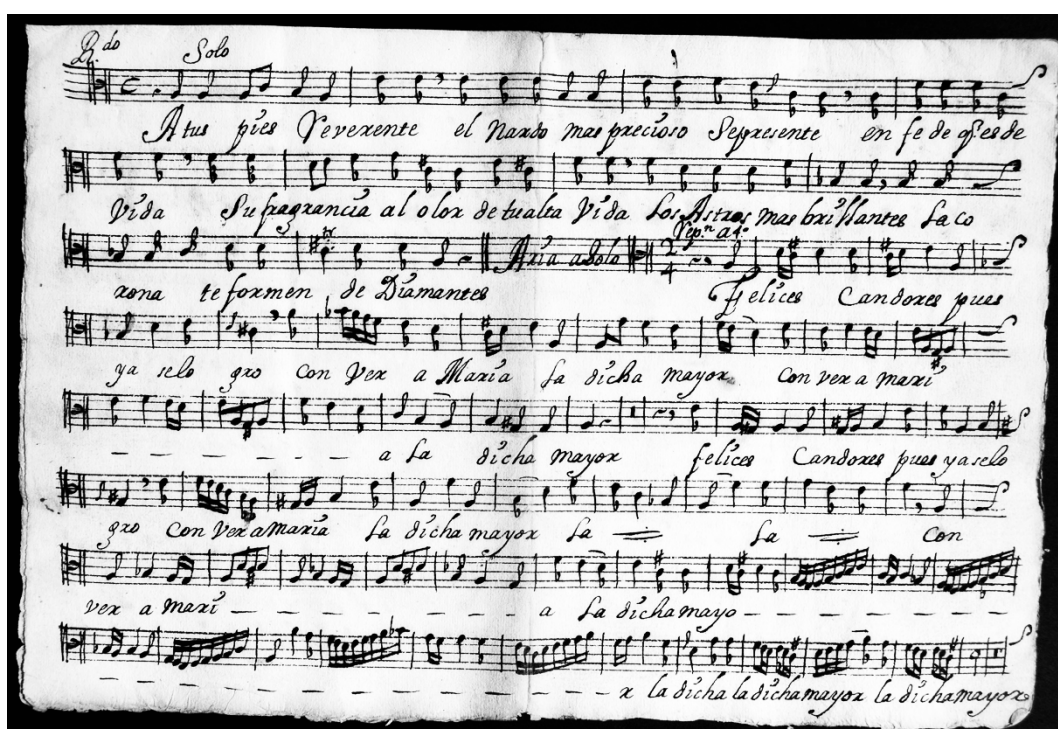


IMAGEN 88 - J. CONEJOS IGUAL. Llegad, flores bellas. E-J, 575. Recitado y aria (Alto)

Felices candeores  
pues ya se logró  
con ver a María  
la dicha mayor.

<sup>213</sup> Este papel para Tiple parece una copia posterior en la que se incluyen únicamente las secciones para una voz sola –el recitado y el aria, que en la copia original están escritas para Alto–.

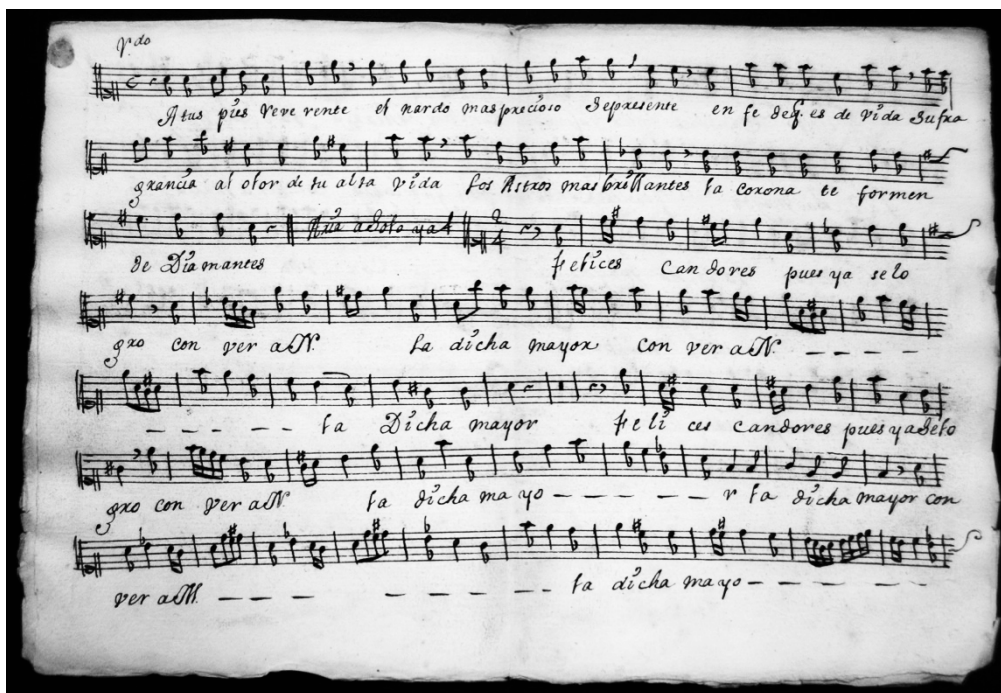


IMAGEN 89 - J. CONEJOS IGUAL. Llegad, flores bellas. E-J, 575. Recitado y aria (Tiple).

Este villancico de Joseph Conejos Igual, adaptado para varias advocaciones, reutiliza el texto de uno de los villancicos de Reyes de El Pilar de Zaragoza de 1721, compuesto por el que fuera su maestro, Luis Serra. Los detalles de esta reutilización literaria pueden verse en la página 160 y siguientes.

### 3.2. TEXTOS REUTILIZADOS

La composición de villancicos –letras, coplas, cantadas– a partir de textos existentes, obra de poetas o hábiles compositores, fue durante la Edad Moderna el ejemplo más extendido de reutilización. La exploración detallada de los materiales musicales preservados en la catedral jaquesa y su cotejo con otras fuentes externas arrojan cada día nuevos resultados a la valoración de la presencia de textos reutilizados en los villancicos compuestos o recibidos en la catedral durante los siglos XVII y XVIII. La localización de estos textos en los villancicos registrados en la catedral abre una interesante línea de investigación acerca de las vías que propiciaron la recepción de este repertorio. Como indico ampliamente en el capítulo 2.2, las relaciones personales existentes entre los maestros de capilla jaqueses y sus colegas de Zaragoza o Segorbe durante la primera mitad de siglo fueron sin duda una importante vía de transmisión de literatura musical que pasó a enriquecer los fondos del archivo.

Uno de los principales responsables de la existencia en Jaca de composiciones creadas a partir de textos procedentes de villancicos foráneos fue Joseph Lafuente. Este maestro de capilla jaqués, que ejerció al menos desde 1686 hasta su muerte en 1689, realizó la copia de obras de compositores ajenos a la catedral jaquesa tanto en colecciones como en papeles sueltos. Sus composiciones fueron obras de referencia para sus sucesores, como muestra la abundante reutilización por parte de Betrán o Viñas de los textos recogidos en las obras –con textos ya reutilizados– de Lafuente. También Miguel Ambiola, maestro de capilla entre 1695c y 1700, fue conocedor de los papeles de su antecesor, como queda registrado en el acta capitular que recoge su renuncia:

«[...] El primero es que el Maestro de Capilla<sup>214</sup> se â despedido y ha entregado todos los papeles que en su poder tenia de la Iglesia y otras obras suyas y otras que fueron del Maestro Lafuente [...]»<sup>215</sup>.

El archivo musical jaqués conserva un elevado número de villancicos compuestos por los maestros de capilla locales cuyos textos están recogidos en los pliegos de los villancicos cantados años antes en otras capillas musicales (TABLA 16). El mayor porcentaje corresponde a los villancicos compuestos para las festividades de Reyes y Navidad de El Pilar de Zaragoza. Con textos de villancicos compuestos para este templo se localizan en Jaca composiciones de Joseph Lafuente, Joseph Antonio Betrán, Francisco Viñas y Joseph Conejos Igual, maestros de capilla que reutilizan en sus composiciones textos recogidos en los pliegos de villancicos que se cantaron en El Pilar entre 1671 y 1742. En menor medida también se registran textos que presentan similitudes con los utilizados en la Navidad de 1670 en la catedral de Lérida, en la Capilla Real de Madrid en la Navidad de 1719 o recogidos en antologías poéticas de Sor Juana Inés de la Cruz.

---

<sup>214</sup> Miguel Ambiola, maestro de capilla entre 1695 (algunas fuentes indican 1698) y 1700.

<sup>215</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Actas capitulares* (05.05.1700).

FUENTES ANTERIORES	FUENTES LOCALIZADAS EN E-J
Lérida, catedral (Navidad, 1670) Villancicos VI (estribillo) y III (coplas) E: <i>Niño mío que lloras</i> C: <i>Hoy en Belén un infante</i>	J. LAFUENTE (fl. 1686; †1689) (Navidad, s. f.) <i>Niño mío que lloras. E-J, 758</i> E: <i>Niño mío que lloras</i> C: <i>Hoy en Belén un infante</i>
Zaragoza, El Pilar (Reyes, 1671) Villancico VII (Vicente SÁNCHEZ) E: <i>Esta noche festiva y gloriosa</i> C: <i>Campos de Belén dichosos</i>	J. LAFUENTE (fl. 1686; †1689) (Navidad, s. f.) <i>Esta noche festiva. E-J, 756</i> E: <i>Esta noche festiva y gloriosa</i> C: <i>Campos de Belén dichosos</i>
Zaragoza, El Pilar (J. PÉREZ ROLDÁN, Reyes, 1672) <sup>216</sup> Villancico VII (Texto: Vicente SÁNCHEZ) Rom: <i>Qué hermosa nave las ondas</i> E: <i>Oh, qué bien que navega</i> C: [Al registro de la nave]	ANÓNIMO (copista J. LAFUENTE) (Navidad, s. f.) <i>Qué hermosa nave las ondas. E-J, An177</i> I: <i>Qué hermosa nave, las ondas</i> E: <i>Oh, qué bien que navega</i> C: [El más divino piloto]
Zaragoza, El Pilar (Reyes, 1673) Villancico V I: <i>Qué hermosa nave de pluma</i> E: [Hermosa navecilla]	F. VIÑAS (Al Smo. Sacramento, 1726) <i>Qué hermosa nave de pluma. E-J, 949</i> I: <i>Qué hermosa nave de pluma</i> E: [Tremolando estandartes] C: [Nave del sol cargada]
Zaragoza, El Pilar (Reyes, 1675) Villancico VII E: <i>Despertad, centinelas del puerto</i> C: <i>Nave por el viento</i>	F. VIÑAS (Al Smo. Sacramento, 1723) <i>Qué hermosa nave las ondas. E-J, 948</i> I: [Qué hermosa nave las ondas] <sup>217</sup> E: <i>Despertad, centinelas del puerto</i> C: <i>Nave por el viento</i>
Zaragoza, El Pilar (Reyes, 1679) Villancico III (D. CÁSEDA) I: <i>La mula y el buey andaban</i> E: <i>Los brutos se guarden</i> C: <i>La primera que encontraron</i>	J. LAFUENTE (fl. 1686; †1689) (Navidad, s. f.) <i>La mula y el buey andaban. E-J, 757</i> I: <i>La mula y el buey andaban</i> E: <i>Los brutos se guarden</i> C: <i>La primera que encontraron</i>
Sor Juana Inés DE LA CRUZ <i>Poesías lírico-sacras</i> (Impr. Sevilla, 1692) E: <i>No hay una pastorela</i> C: <i>Un niño hermoso</i>	J. CONEJOS (Smo. Sacramento, [1734-1749]) <i>No hay una pastorela. E-J, 650</i> E: <i>No hay una pastorela</i> C: <i>Un vino hermoso</i>
Madrid, Capilla Real (Navidad, 1719) Villancico VI R: <i>Oscura noche fría</i> A: <i>Ay, Señor, si a ti no llego</i> R: <i>Mas ya desde la cima</i> A: <i>Luce, bien mío</i>	F. VIÑAS (Navidad, 1722) <i>Oscura noche fría. E-J, 951</i> R: <i>Oscura noche fría</i> A: <i>Ay, Señor, si a ti no llego</i> R: <i>Mas ya desde la cima</i> A: <i>Luce, bien mío</i>
Valencia, catedral (Navidad, 1735) <i>No hay una pastorela. E-VAc, 76/7</i> <i>El nombre materno tuvo</i>	J. CONEJOS (Purísima Concepción, [1734-1749]) <i>El nombre materno. E-J, 568</i> E: <i>El nombre materno tuvo</i>

TABLA 16. Algunos textos de villancicos y cantadas reutilizados en E-J

<sup>216</sup> He podido conocer la existencia de otro villancico anterior en el archivo de las catedrales de Zaragoza cuyos incipits literarios coinciden con este: Alonso TORICES, *Qué hermosa nave. E-Zac*, 32/512. Agradezco a mi director de tesis, Antonio Ezquerro Esteban, que me facilitase la consulta del catálogo de este archivo.

<sup>217</sup> El texto del estribillo coincide con el del villancico VII de Reyes de El Pilar de 1672 que aparece en esta misma tabla.

El uso de este recurso fue tan elevado en toda España que un estudio focalizado en el desarrollo de esta práctica llevada a cabo por los músicos de Jaca, a partir de las fuentes conservadas en el archivo musical catedralicio, resultaría impracticable. Es por ello que el presente apartado está dedicado fundamentalmente a los textos empleados en los diecinueve villancicos cuya edición incluyo en el segundo volumen de este trabajo y de los que he podido registrar similitudes con otros textos contemporáneos o anteriores, procedentes de antologías poéticas publicadas en España en ese período, en pliegos de villancicos cantados en las principales catedrales o capillas españolas –y extranjeras–, o en literatura musical obra de algunos compositores coetáneos.

El análisis de los textos de estos diecinueve villancicos muestra que al menos diez de ellos reutilizan materiales literarios que habían sido puestos en música con anterioridad en la propia catedral jaquesa, en El Pilar de Zaragoza, en la Real Capilla de la Encarnación en Madrid o en la catedral metropolitana de México, así como otros que se conservan en los archivos catedralicios de Segovia o que forman parte de antologías de poetas zaragozanos de comienzos de siglo (TABLA 17).

VILLANCICOS EDITADOS	FUENTES SIMILARES
Joseph Antonio BETRÁN <b>1708</b> <i>El sol claro de Bohemia.</i> (Sta. Orosia) <i>E-J</i> , 106	<b>1689a</b> J. LAFUENTE Jaca, catedral <i>El sol claro de Bohemia</i> <i>E-J</i> , 766
Joseph Antonio BETRÁN <b>1711</b> <i>Nave hermosa de los cielos</i> (Sta. Orosia) <i>E-J</i> , 99	<b>1689a</b> J. LAFUENTE Jaca, catedral <i>Nave hermosa de los cielos</i> <i>E-J</i> , 762 y 765
Joseph Antonio BETRÁN <b>(1704-1716)</b> <i>Corazón, que el Argel de la culpa</i> (Natividad de la Virgen) <i>E-J</i> , 89	<b>1688</b> Vicente SÁNCHEZ Zaragoza, (public. póstuma) <i>Lyra poética</i>
Joseph Antonio BETRÁN <b>(1704-1716)</b> <i>De virtudes peregrinas</i> (San José) <i>E-J</i> , 90	<b>1691a</b> Juan Bautista del VADO Segovia, catedral <i>De virtudes peregrinas</i> <i>E-SE</i> , 52/21
Francisco VIÑAS <b>1722</b> <i>Bien es que hoy José celoso</i> (San José) <i>E-J</i> , 977	<b>1706</b> José TAFALLA NEGRETE Zaragoza <i>Ramillete poético</i>
Francisco VIÑAS <b>1725</b> <i>Hoy al campeón sagrado</i> (San Pedro de Alcántara) <i>E-J</i> , 980	<b>(1722-1731)</b> F. VIÑAS Jaca, catedral <i>Hoy el santo penitente</i> <i>E-J</i> , 983.1
J. CONEJOS IGUAL <b>1743</b> <i>Bárbaro rey, detente</i> (Reyes) <i>E-J</i> , 565	<b>1742</b> (Reyes) Luis SERRA Zaragoza, El Pilar
J. CONEJOS IGUAL <b>1744</b> <i>Como en Belén esta noche</i> (Navidad) <i>E-J</i> , 562	<b>1739</b> (Navidad) Madrid, Encarnación  <b>1754</b> (Reyes) Luis SERRA Zaragoza, El Pilar
J. CONEJOS IGUAL <b>(1734-1749)</b> <i>Al tránsito de María</i> (Asunción) <i>E-J</i> , 573	<b>1685</b> (Asunción) Sor Juana Inés de la CRUZ México, Igl <sup>a</sup> . M. <b>1727</b> Luis de LOSADA Salamanca <i>La juventud triunfante</i>
J. CONEJOS IGUAL <b>(1734-1749)</b> <i>Llegad, flores bellas</i> (A la Virgen) <i>E-J</i> , 575	<b>1721</b> (Reyes) Luis SERRA Zaragoza, El Pilar

TABLA 17. Reutilización de textos en los villancicos editados en este estudio

A continuación ofrezco la edición de los textos musicalizados por los tres maestros de capilla jaqueses, junto a la fuente de la que podrían haber sido copiados, indicando en cursivas las diferencias que presentan con respecto a los textos originales.

### 3.2.1. *El sol claro de Bohemia*. J. A. BETRÁN

**Joseph LAFUENTE**  
**Jaca, 1689a**

*El sol claro de Bohemia. E-J, 766*  
- Villancico a santa Orosia -

#### INTRODUCCIÓN

El sol claro de Bohemia  
que dora nuestro horizonte,  
por eclipsar medias lunas  
les niega sus resplandores.

Vistiendo por luces rayos  
contra el turco se dispone,  
por auxiliar del Imperio  
con los montañeses nobles.

*El sol claro de Casino (Cariño?)*  
*que dora nuestro horizonte*  
*vistiendo por luces rayos*  
*contra Luzbel se dispone.*

#### ESTRIBILLO

¡Al arma, al arma! que, puesto en defensa,  
el turco se alista y el mundo se altera.  
Arma, arma, guerra, guerra,  
que el poder del Imperio todo lo cerca.

Ah, de la liga sagrada,  
ah, de las sacras banderas,  
¡victoria que a las montañas  
socorro envía Bohemia!  
*al arma, al arma, guerra, guerra,*  
pues viene en persona  
su noble princesa.  
¡Hacedle la salva!  
los montes, los prados,  
los valles, las selvas.

¡Viva, viva soldados, nuestro profeta!  
(*Casino un Etna*)  
¡al arma, al arma!, ¡guerra, guerra!

¡Ay, qué desdicha! ¡a embestir!  
¡ay, qué desgracia! ¡a avanzar!  
¡ay, qué violencia! ¡a rendir!  
¡ay! ¡ay! ¡ay!

*Toquen, toquen los clarines*  
*cajas cajas y trompetas*  
*Tan taran taran taran*  
*a ellos montañeses*  
*a ellos sarracenos*  
*arma guerra guerra*  
*a la batalla a embestir*  
*a avanzar a rendir*  
*arma guerra.*

**Joseph Antonio BETRÁN**  
**Jaca, 1708**

*El sol claro de Bohemia. E-J, 106*  
- Villancico a santa Orosia -

#### INTRODUCCIÓN

El sol claro de Bohemia  
que dora nuestro horizonte,  
para eclipsar medias lunas  
les niega sus resplandores.

Vistiendo por luces rayos  
contra el turco se dispone,  
por auxiliar del Imperio  
con los montañeses nobles.

#### ESTRIBILLO

¡Al arma, al arma! que, puesto en defensa,  
el turco se alista y el mundo se altera.  
Arma, arma, guerra, guerra,  
que el poder del Imperio todo lo cerca.

Ah, de la liga sagrada,  
ah, de las sacras banderas,  
¡victoria que a las montañas  
socorro envía Bohemia!

pues viene en persona/defensa  
su noble princesa.  
¡Hacedle la salva!  
los montes, los prados,  
los valles, las selvas.

¡Viva, viva soldados, nuestro profeta!

¡arma, arma!, ¡guerra, guerra!

¡Ay, qué desdicha! ¡a embestir!  
¡ay, qué desgracia! ¡a avanzar!  
¡ay, qué violencia! ¡a rendir!  
¡ay! ¡ay!

¡no se dé cuartel!  
*que acabo sin defensa*  
 ¡ay, qué desgracia es esta!  
 que fino, que acabo, que muero.  
 Arrima las banderas,  
*Al arma a ellos montañeses (luces claras)*  
 que mueren, que acaban,  
 que finan, que penan.

¡Ah, del alcázar de luces!  
 ¡ah de la celeste esfera!

Hacedle la salva  
*clarines timbales*  
*trompas y cajas.*  
 Hagan la salva  
*clarines, timbales,*  
*cajas y trompetas.*

#### COPLAS

1ª. El sol de Orosia en incendios  
 contra el turco tira flechas,  
 podrá resistirlas fuerte  
 la media luna si llena.

Esa es quimera,  
 porque tanto se acaba  
 cuanto se acerca.

2ª. De murallas naturales  
 se fabrico noble cerca,  
 puerta quedó, pues un moro  
 registró su fortaleza.

Fue gran cautela  
 darle libre la entrada  
 y echarlo a puertas.

3ª. De la eminencia de un risco  
 venció del moro la tema,  
 mas quedó pobre cristiana  
 pudiendo ser mora reina.

Fue santa idea  
 despreciar majestades  
 por eminencias.  
 ¡no se dé cuartel!

¡ay, qué desgracia es esta!  
 que fino, que acabo, que muero.  
 Arrima las banderas,

que mueren, que acaban,  
 que finan, que penan  
*los turcos rebeldes*  
*de ver nuestra reina.*

¡Ah, del alcázar de luces!  
 ¡ah de la celeste esfera!  
*que en rayos de blanca nieve*  
*roció de carmín la tierra.*

*A Orosia rendid turquillos*  
*vuestras lunas,*  
*¡arma, arma! ¡guerra, guerra!*  
*pues con muros de corales,*  
*guarda blancas azucenas,*  
*aun teñidas de sus rayos*  
*tienen su furor sangrientas.*

¡Hacedle la salva!  
*que mueren, que acaban,*  
*que finan, que penan.*  
 ¡Hacedle la salva!  
*los montes, los prados,*  
*los valles, las selvas.*

#### COPLAS

1ª. El sol de Orosia en incendios  
 contra el turco tira flechas,  
 podrá resistirlas fuerte  
 la media luna si llena.

Esa es quimera,  
 porque tanto se acaba  
 cuanto se acerca.

2ª. De murallas naturales  
 se fabrica noble cerca,  
 puerta quedó, pues un moro  
 registró su fortaleza.

Fue gran cautela  
 darle libre la entrada  
 y echarlo a puertas.

3ª. De la eminencia de un risco  
 venció del moro la tema,  
 mas quedó pobre crist[ia]na  
 pudiendo ser mora reina.

Fue santa idea  
 despreciar majestades  
 por eminencias.



4ª. De una turca cimitarra  
bebió los filos sedienta,  
mas le quitó mil corales  
de una garganta de perlas.

Esa fue treta,  
pues le/los dio por ganarle  
más ricas prendas.

4ª. De una turca cimitarra  
bebió los filos sedienta,  
mas le quitó mil corales  
de una garganta de perlas.

Esa fue treta,  
pues le dio por ganarle  
más ricas prendas.

5ª. La victoria celebraron  
divinas inteligencias,  
eso no vieron los moros  
que estaban de centinela.

Muy buena es esa,  
si cegaron del humo  
de su soberbia.

5ª. Contra los moros, socorro  
dio a las belonas jaquesas,  
quedar entonces postrados  
fue muy noble gentileza.

Fueron madejas  
muy al uso vencidos  
de buenas rucas.

6ª. Contra los moros, socorro  
dio a las belonas jaquesas,  
quedar entonces postrados  
fue muy noble gentileza.

Fueron madejas  
muy al [h]uso vencidos  
de buenas rucas.

6ª. Del Imperio es auxiliar  
por ser de nación Boema,  
bien saliera a recibirla  
Mahoma si lo supiera.

Tirara cuerda,  
porque los zancarrones  
huelen a Meca.

7ª. Del Imperio es auxiliar  
por ser de nación Bohem[i]a,  
bien saliera a recibirla  
Mahoma si lo supiera.

Tirara cuerda,  
porque los zancarrones  
huelen a Meca.

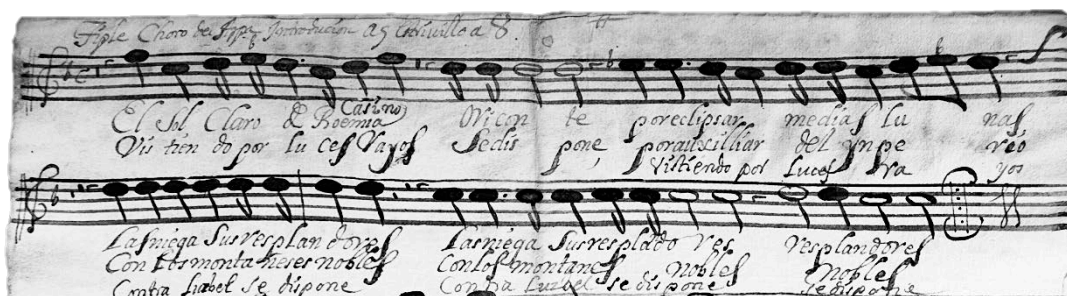


IMAGEN 90. J. LAFUENTE. *El sol claro de Bohemia*, E-J, 766

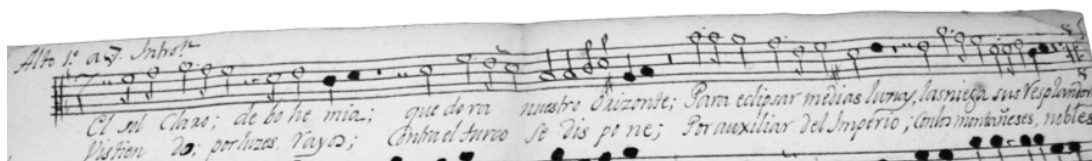


IMAGEN 91. J. A. BETRÁN. *El sol claro de Bohemia*, E-J, 106

### 3.2.2. Nave hermosa de los cielos. J. A. BETRÁN

**Joseph LAFUENTE**

**Jaca, 1689a**

**E-J, 762 y 765**

- Villancico a santa Orosia -  
(texto añadido a san Benito)

Nave hermosa de los cielos  
que surcando los cristales  
del Puerto de Santa Orosia  
con rico tesoro sales

Oh, qué bien que navegas  
bajando ligera al valle  
rizando aparentes ondas  
dando hermosa vela al aire.

Ah del puerto, ah de la nave,  
que en gallardetes, rubíes  
y en banderolas, diamantes,  
[haces para los cielos hermosa calle]

Dime quién eres.  
-Soy, de estos mares,  
el pirata más rico, que arroja el aire  
entre perlas de oriente, finos corales.

A ella montañeses, seguidla, obligadle,  
que en la playa de Jaca se desembarque.  
¡Ya llega! ¡ya aborda! ¡ya arrima! ¡ya sale!  
Prevéngase la salva y en ecos marciales  
retumben las cajas,  
resuenen los timbales,  
clarines gloriosos,  
trompetas triunfantes.

Publiquen que a Jaca llegan  
su felicidades.  
Y en canora armonía canten:  
nave dichosa, hermosa nave,  
que si rota entre escollos viertes corales,  
canta, canten, buen viaje, buen viaje.

**Joseph Antonio BETRÁN**

**Jaca, 1708**

**E-J, 99**

- Villancico a santa Orosia -

#### ESTRIBILLO

Nave hermosa de los cielos  
que surcando los cristales,  
del puerto de santa Orosia  
con rico tesoro sales.

Oh, qué bien que navegas  
bajando ligera al valle,  
rizando aparentes ondas,  
dando hermosa vela al aire.

¡Ah, del puerto! ¡ah, de la nave!  
que en gallardetes, rubíes  
y en banderolas, diamantes,  
bajas con un tesoro del monte al valle.

¡Dime!, ¿quién eres?  
-Soy, de estos valles,  
el pirata más rico, que arroja el aire  
entre perlas de oriente, finos corales.

¡A ella, montañeses! ¡seguidla! ¡obligadle!  
que en la playa de Jaca se desembarque.  
¡Ya llega! ¡ya aborda! ¡ya arrima! ¡ya sale!  
Prevéngase la salva y en ecos marciales,

¡Resuenen los timbales!  
¡clarines gloriosos!  
¡trompetas triunfantes!  
¡retumben las cajas!  
¡resuenen los timbales!  
y digan/publiquen que a Jaca llegan  
todas sus felicidades.

Y en canora armonía canten:  
nave dichosa, hermosa nave,  
que rota entre escollos viertes corales.

COPLAS

1ª. De Bohemia la gran flota  
oculta yace en un puerto,  
y por ser preciosa un ángel  
la rescata del silencio.

Rico tesoro,  
pues su nombre se *precia*  
siempre con oro.

2ª. En la nave racional  
de un silvestre zagalejo,  
divino el piloto embarca  
de sus reliquias un cuerpo.

Dichosa vela,  
pues sin manchas de viento  
ligera vuela.

3ª. Alegre el pirata mira  
bien calmado el mar inmenso,  
mas, asido de una honda,  
tocó con la mano el cielo.

De su ignorancia  
se salió al conocerlo  
por la fragancia.

4ª. Alegres hicieron salva  
de las campanas los ecos,  
que en el pastoril cayado  
le conocieron un *cetno*.

Glorioso empleo,  
pues su rústica maña  
llegó a la seo.

COPLAS

1ª. De Bohemia la gran flota  
oculta yace en un puerto,  
y por ser preciosa un ángel  
la rescata del silencio.

Rico tesoro,  
pues su nombre se *aprecia*  
siempre con oro.

2ª. En la nave racional  
de un silvestre zagalejo,  
divino el piloto embarca  
de sus reliquias un cuerpo.

Dichosa vela,  
pues sin manchas de viento  
ligera vuela.

3ª. *Por dejar trofeo al monte  
las plantas dejó con riego  
de carmín muy caudaloso,  
guiado a golpe de un hierro.*

*Feliz montaña,  
pues de plantas muy rica  
toda se baña.*

4ª. *De su tesoro divino  
los brazos dejó en el cerro,  
que quitándole la dicha  
ha de quedar con extremos.*

*Va muy ufano,  
pues le lleva la palma  
sin llevar mano.*

5ª. Alegre el pirata mira  
bien calmado el mar inmenso,  
mas, asido de una honda,  
tocó con la mano el cielo.

De su ignorancia  
se salió al conocerlo  
por la fragancia.

6ª. Alegres hicieron salva  
de las campanas los ecos,  
que en el pastoril cayado  
le conocieron un *cerro*.

Glorioso empleo,  
pues su rústica maña  
llegó a la seo.



IMAGEN 92- J. LAFUENTE. Nave hermosa de los cielos, E-J, 762

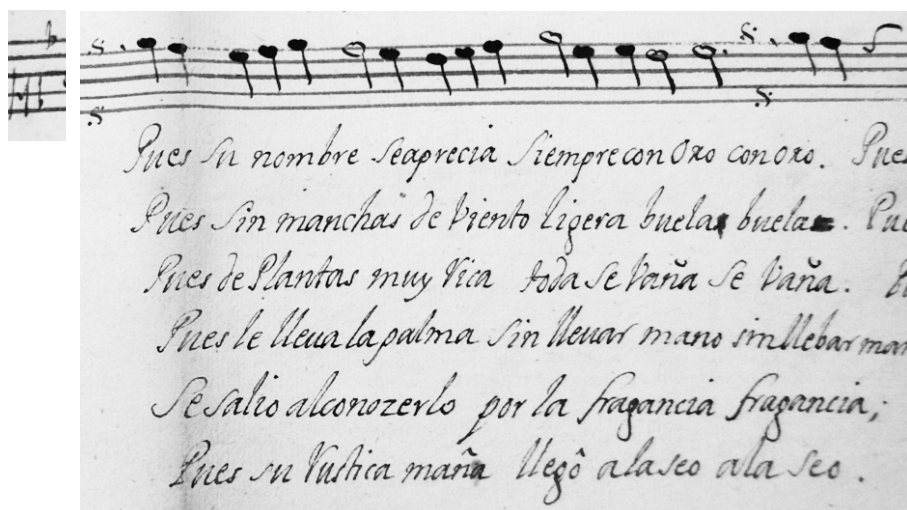


IMAGEN 93 - J. A. BETRÁN. Nave hermosa de los cielos, E-J, 99

### 3.2.3. Corazón, que el Argel de la culpa. J. A. BETRÁN

Vicente SÁNCHEZ  
*Lyra poética*  
Zaragoza, 1688 (1679a)

- A la Natividad de Nuestra Señora -

LETRA

- [1ª] Corazón, que el Argel de la culpa  
con yerros cautiva,  
de un favor que hoy te viene nacido,  
la Merced te libra.  
Vuela, descansa, alienta, respira.
- [2ª] Ya del mar la estrella nace,  
paz de sus *golfs* tranquila;  
porque hoy del mar es estrella,  
sus ondas rayar la dicha.
- [3ª] De esa estrella la sacra influencia  
observa benigna,  
que es su luz a fortunas errantes  
serenidad fija.  
Vuela, descansa, alienta, respira.
- [4ª] Ya viste luces risueñas  
el alba que el cielo admira,  
que hoy es lo más admirable,  
ver una cosa de risa.
- [5ª] Al que busca sus luces le salva  
esa alba divina,  
y halla sombra, en quien mancha en sus  
rayos,  
ni aun por sombra mira.  
Vuela, descansa, alienta, respira.

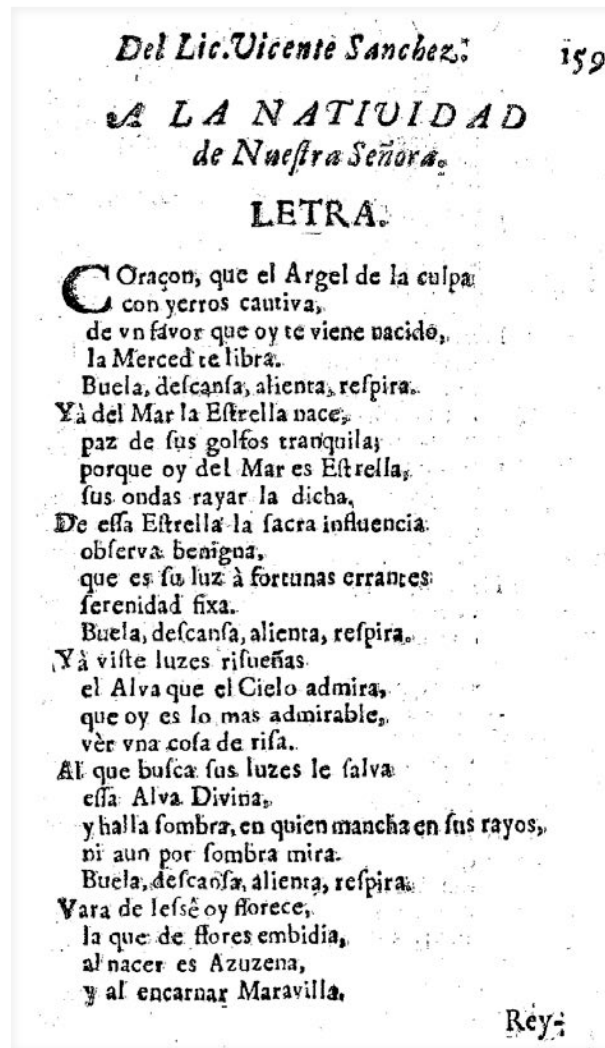
[COPLAS 6ª a 13ª]

Joseph Antonio BETRÁN  
Jaca, [1704-1716]  
E-J, 89

- A la Natividad de Nuestra Señora -

LETRAS

- 1ª. Corazón, que el Argel de la culpa  
con yerros cautiva,  
de un favor que hoy te viene nacido,  
la Merced te libra.  
Vuela, descansa, alienta, respira.
- 2ª. Ya del mar, la estrella nace  
paz de sus *ondas* tranquila,  
porque hoy del mar es estrella,  
sus ondas rayar la dicha.  
Vuela, descansa, alienta, respira.
- 3ª. De esa estrella, la sacra influencia  
observa benigna  
que es su luz, a fortunas errantes,  
serenidad fija.  
Vuela, descansa, alienta, respira.
- 4ª. Ya viste luces risueñas  
el alba que el cielo admira,  
que hoy es lo más admirable  
ver una cosa de risa.  
Vuela, descansa, alienta, respira.
- 5ª. Al que busca sus luces le salva  
esa alba divina,  
y halla sombra en quien mancha en sus rayos,  
ni aun por sombra mira.  
Vuela, descansa, alienta, respira.

IMAGEN 94 - Vicente SÁNCHEZ. *Lyra poética*

La composición de Joseph Antonio Betrán presenta el mismo texto de la *Letra a la Natividad de Nuestra Señora* recogido en la publicación póstuma de Vicente Sánchez<sup>218</sup>. Este poeta zaragozano nacido en torno a 1643 es el autor de los textos de los villancicos que se cantaron en Zaragoza entre 1665 y 1678 y que fueron publicados tras su muerte en *Lyra poética*. Betrán reutiliza de forma casi exacta cinco de las trece coplas del poema original. Cabe pensar que este texto fuese escrito para ser puesto en música en Zaragoza, aunque actualmente no consta ningún villancico en los archivos de El Pilar con este texto<sup>219</sup>.

<sup>218</sup> SÁNCHEZ, Vicente. «Letra a la Natividad de Nuestra Señora». *Lyra poetica de Vicente Sanchez natvral de la Imperial Ciudad de Zaragoza. Obras posthymas, que saca a luz vn aficionado al avtor. Dedicadas a la Ilvustrissima Señora Doña Vrsula de Aragon, hija del Excelentissimo Señor Duque de Villahermosa, y Religiosa en el Real Monasterio de Santa Ines*. Zaragoza, Manuel Román, 1688, pp. 159-160.

<sup>219</sup> Agradezco a Luis Antonio González Marín la búsqueda de este texto en las obras conservadas en el archivo musical de las catedrales de Zaragoza [08.03.2016].

### 3.2.4. *De virtudes peregrinas*. J. A. BETRÁN

**Juan Bautista DEL VADO**  
**[1625-1691]**  
*E-SE, 52/21*  
*- A san José -*

#### SOLO

- [1ª] De virtudes peregrinas  
cogisteis divino José  
en el vergel más feliz  
la fragancia del arder.
- [2ª] Azucena soberana,  
vuestra justa humildad fue  
siendo triunfo del morir  
la inclinación del nacer.
- [3ª] Fértil vara misteriosa  
produjo flores porque  
fuesen voz de pronunciar  
los siglos del merecer.
- [4ª] Copia dulce de jazmines  
vino a vuestra mano en que  
la ovejuela vio al reír  
la pompa del trascender.
- [5ª] De María fuiste esposo  
y en el cenit más cortés  
Elicie amante de su sol  
seguisteis su roscicler.
- [6ª] Y hoy rendidos tus devotos  
atentos dan a entender  
que el veniros a adorar  
es lo mismo que a ofrecer.

**Joseph Antonio BETRÁN**  
**Jaca, [1704-1716]**  
*E-J, 90*  
*- Letra al patriarca san José -*

#### COPLAS

- 1ª. De virtudes peregrinas  
cogisteis, divino José,  
en el vergel más feliz  
la fragancia del arder.
- 2ª. Azucena soberana,  
vuestra justa humildad fue,  
siendo triunfo del morir,  
la inclinación del nacer.
- 3ª. Fértil vara misteriosa  
produjo flores, porque  
fuesen voz de pronunciar  
los siglos del merecer.
- 4ª. Copia dulce de jazmines  
vino a vuestra mano, en que  
la ovejuela vio al reír  
la pompa del trascender.
- 5ª. De María fuiste esposo  
y en el cenit más cortés,  
Elicie, amante de su sol,  
seguisteis su roscicler.
- 6ª. Y hoy rendidos, tus devotos  
atentos dan a entender,  
que el veniros a adorar  
es lo mismo que a ofrecer.

En este caso, J. A. Betrán musicaliza el texto seis coplas coincidentes íntegramente con la obra de Juan Bautista del Vado localizada en el archivo musical de la catedral de Segovia. Del Vado (\*1625c; †1691) fue organista de la Capilla Real y maestro de órgano del rey Carlos II. El que fuera maestro de capilla en la catedral de Jaca, Juan Francisco Sayas, elogiaba a Juan del Vado en su obra *Música canónica, motética y sagrada* (Pamplona, 1765) como ejemplo a seguir en la composición de villancicos, junto al también maestro de capilla de Jaca Miguel Ambiola, Sebastián Durón o Tomás Micieles, entre otros.



IMAGEN 95 - Juan Bautista DEL VADO. *De virtudes peregrinas*, E-SE, 52/21<sup>220</sup>

<sup>220</sup> Imagen localizada en el cartel del concierto celebrado en Covarrubias (Burgos) el 08.08.2008 a cargo del conjunto barroco *Aula Boreal* titulado 'Música en las catedrales castellanas en torno a Juan del Vado (s. XVIII)'. Agradezco a Patxi García Garmilla, componente de esta agrupación, que me facilitase su transcripción inédita de esta obra. La imagen del manuscrito que ilustra el citado cartel está disponible en: [www.ecovarrubias.com/docftp/ag1050368517-Cartel.Covarrubias.AB.2008.pdf](http://www.ecovarrubias.com/docftp/ag1050368517-Cartel.Covarrubias.AB.2008.pdf) [consulta: 18.12.2015]



### 3.2.5. *Bien es que hoy José celoso*. F. VIÑAS

**Joseph TAFALLA NEGRETE**  
*Ramillete poético*  
**Zaragoza, 1706 (1696a)**

- *A San Joseph día de la Anunciación* -

#### ROMANCE

Bien es que hoy José celoso  
a la Anunciación se junte  
porque un Ángel mismo sea  
quien desengaño, y anuncie.

En sueños y en turbaciones,  
equivocamente acude,  
que a José halaga en sombras,  
y a María asusta en luces.

Si no temas dice a entrambos,  
[¿]cómo en una voz reduce  
que José se desahogue,  
y que María se turbe?

Misterio es incomprendible,  
que el discurso no trasluce,  
siendo José el doliente,  
ser María a quien salude.

Si humilde duda el prodigio,  
José luego le descubre,  
que fácilmente el remedio  
quien adolece presume.

Como del sol a los rayos,  
Gabriel su vestido pule,  
de su manto azul, José  
cegó, no sé a que vislumbre.

Si en el mar de gracia, mira  
un espejo de virtudes,  
crea mas puras sus aguas,  
cuando parecen azules.

Como en su esposa Dios mismo,  
el cielo que deja suple,  
así su vista equivoca  
los resplandores por nubes.

#### ESTRIBILLO

Porque el más lince,  
cuando mira al cielo,  
incapaz se juzgue,  
pues solo su vista padece el defecto,  
que en las sagradas esferas arguye,  
porque los ojos humanos azulan  
lo que divinos esplendores lucen.

**Francisco VIÑAS**  
**Jaca, 1722**  
*E-J, 977*

- *Villancico al patriarca San José* -

#### COPLAS

1ª. Bien es que hoy José celoso  
a la Anunciación se junte  
porque un ángel mismo sea  
quien desengaño y anuncie.

2ª. En sueños y en turbaciones  
equivocamente acude,  
que a José halaga en sombras  
y a María asusta en luces.

3ª. Sí, no temas –dice a entrambos–  
[¿]cómo en una voz reduce  
que José se desahogue  
y que María se turbe[?]

4ª. Misterio es incomprensible  
que el discurso no trasluce,  
siendo José el doliente  
ser María a quien salude.

5ª. Si humilde duda el prodigio  
José luego le descubre,  
qué fácilmente el remedio  
quien adolece presume.

6ª. Como del sol a los rayos  
Gabriel su vestido pule,  
de su manto azul, José  
cegó, no sé a qué vislumbre.

7ª. Si en el mar de gracia mira  
un espejo de virtudes,  
crea más puras sus aguas  
cuando parecen azules.

8ª. Como en su esposa Dios mismo,  
el cielo que deja suple,  
así su vista equivoca  
los resplandores por nubes.

#### ESTRIBILLO

Porque el más lince  
cuando mira al cielo  
incapaz se juzgue,  
pues solo su vista padece el defecto  
que en las sagradas esferas arguye,  
porque los ojos humanos azulan  
lo que divinos esplendores lucen.

El villancico a san José de Francisco Viñas está compuesto a partir de un poema de Joseph Tafalla Negrete (\*Zaragoza, 1639; †Madrid, 1696c), abogado de los Reales Consejos de Aragón y poeta aragonés que vivió en Madrid los últimos dieciocho años de su vida como escritor particular del marqués de Alcañices. La recopilación de sus poemas fue publicada por sus amigos a título póstumo en Zaragoza en 1706<sup>221</sup> y reimpresa en 1714.

F. Viñas reutiliza íntegramente el texto de las ocho coplas y del estribillo del poema de Tafalla Negrete.



IMAGEN 96 - Joseph TAFALLA NEGRETE. *Ramillete poético*

<sup>221</sup> TAFALLA NEGRETE, Joseph. *Ramillete poético de las discretas flores*. Zaragoza, Manuel Román, 1706, p. 231.

### 3.2.6. Hoy al campeón sagrado. F. VIÑAS

**Francisco Viñas**  
**Jaca, (1722-1731)**  
*Hoy el santo penitente. E-J, 983.1*

- A san Pedro de Alcántara -

#### COPLAS

1ª. Hoy el santo penitente  
a las tartáreas escuadras  
recto desafía y vence  
con su humildad su arrogancia.

2ª. [Papel extraviado]

3ª. Tan sobre sí en los encuentros  
le mantiene la esperanza  
que es cosa del cielo ver  
vencer con tanta constancia.

4ª. [Papel extraviado]

**Francisco Viñas**  
**Jaca, 1725**  
*Hoy al campeón sagrado. E-J, 980*

- A san Pedro de Alcántara -

[INTRODUCCIÓN]

[ESTRIBILLO]

#### COPLAS

1ª. Hoy el santo penitente  
a las tartáreas escuadras  
recto desafía y vence  
con su humildad, su arrogancia.

2ª. Lo invencible de su fe  
es roca tan bien guardada  
que desprecia sus asaltos  
sin temor sus asechanzas.

3ª. Tan sobre sí en los encuentros  
le mantiene la esperanza  
que es cosa del cielo ver  
vencer con tanta constancia.

4ª. Vesubio sagrado el pecho  
que en incendios se dilata  
es la ardiente batería,  
lustre hermoso de sus armas.

El texto de las coplas del villancico a san Pedro de Alcántara *Hoy al campeón sagrado* (sign. 980) fue utilizado por F. Viñas en una ocasión más; la otra obra, estructurada en una única sección, está formada por las coplas a dúo, y la fuente que se conserva no está completa, dado que el papel que contiene las coplas 2ª y 4ª está extraviado. Esta última composición no está datada, por lo que no es posible saber cuál fue compuesta antes.



IMAGEN 97 - F. VIÑAS. *Hoy el santo penitente. E-J, 983.1*

### 3.2.7. Bárbaro rey, detente. J. CONEJOS IGUAL

**Luis SERRA**  
**Templo de El Pilar, Zaragoza, 1742**

- Maitines de Reyes -

- Primer nocturno. Villancico I -

#### INTRODUCCIÓN

Bárbaro rey, detente; ¿qué coraje  
mueve el odio insaciable de tu pecho,  
para romper las huestes a un monarca  
que es increado autor del universo?

¿Qué temes? ¿qué te asusta? [¿]qué te irrita?  
[¿]que venga rey, quien con poder supremo  
franquea al hombre el reino de las luces,  
porque en caos de culpas vive ciego?

Suspende el rebelión de tus impulsos,  
no temas, que te usurpe el mortal reino:  
quien da en el cielo la inmortal estola,  
que ciñe a su poder con ser inmenso.

#### ESTRIBILLO

Sujeta esa furia,  
oculta ese ceño,  
refrena esa ira,  
reprime ese aliento,  
que el rey a quien busca  
tu engaño soberbio,  
es un invencible  
divino guerrero,  
que doma el orgullo  
del más alto cetro:  
¿Y que es para el hombre?  
Redentor supremo.  
¿Qué traje le adorna?  
Humano y grosero.  
¿Y quién le dio el ser?  
El poder eterno.  
¿Saber si es Dios?  
Por la fe.  
¿Y hombre también?  
En un verbo.  
¿Y quién testimonio  
da de este misterio?  
Una voz que clama  
allá en el desierto.  
¿Viene a salvar?  
Por quien es.  
¿Y ha de pagar?  
Por mí mismo.

**Joseph CONEJOS IGUAL**  
**Jaca, 1743**  
**E-J, 565**

- A los Santos Reyes -

#### INTRODUCCIÓN

Bárbaro rey, detente [¿]Qué coraje  
mueve el odio insaciable de tu pecho  
para romper las huestes a un monarca  
que es increado autor del universo[?]

¿Qué temes?, ¿qué te asusta?, ¿qué te irrita?  
[¿]Que venga rey, quien con poder supremo  
franquea al hombre el reino de las luces  
porque en caos de culpas vive ciego[?]

Suspende el rebelión de tus impulsos,  
no temas que te usurpe el mortal reino,  
quien da en el cielo la inmortal estola  
que ciñe a su poder con ser inmenso.

#### ESTRIBILLO

Sujeta esa furia,  
oculta ese ceño,  
refrena esa ira,  
reprime ese aliento,  
que el rey a quien busca  
tu engaño soberbio  
es un invencible,  
divino guerrero,  
que doma el orgullo  
del más alto cet[r]o.  
[¿]Y qué es para el hombre[?]  
Redentor supremo.  
[¿]Que traje le adorna[?]  
Humano y grosero,  
[¿]Y quién le dio el ser[?]  
El poder eterno.

[¿]Viene a salvar[?]  
Por quien es..  
[¿]Y ha de pagar[?]  
Por mí mismo.

Pues póstrese esa furia;  
*ahuyéntese* ese ceño;  
oprímase esa ira;  
sosiéguese ese aliento  
ingrato, cruel Herodes,  
fatal monstruo avariento.  
Y al príncipe glorioso,  
primer monarca vuestro,  
rendidle en oblaciones  
la víctima del pecho:  
Y pues viene a sacaros  
del duro cautiverio:

Sujeta esa furia,  
oculta ese ceño,  
refrena esa ira,  
reprime ese aliento:  
*Que el rey, &c.*

#### COPLAS

[1ª] Ya que el cruel malvado Herodes,  
malvado halló en sus intentos,  
queriendo quitar la vida  
al que es de la vida dueño.

Atezando al aire  
su bárbaro aliento,  
de horrores llenaba  
el vago hemisferio.

[2ª] Degolló el infiel, gran parte  
de infantería al rey nuevo  
sin fruto, pues la cabeza  
no encontró entre tanto cuello.

Y viendo el destrozo  
fatal, y sangriento  
lloraba Raquel  
sus tiernos hijuelos.

[*RECITADO*]

[*ARIA*]

Pues póstrese esa furia,  
*asiéntese* ese ceño,  
oprímase esa ira,  
sosiéguese ese aliento.  
Ingrato, cruel Herodes,  
fatal monstruo avariento  
y al príncipe glorioso  
primer monarca vuestro  
rendidle en oblaciones  
la víctima del pecho  
y pues viene a sacaros  
del duro cautiverio.

Sujeta esa furia,  
oculta ese ceño,  
refrena esa ira,  
reprime ese aliento.

#### COPLAS

1ª. Ya que el cruel malvado Herodes  
malvado halló en sus intentos  
queriendo quitar la vida  
al que es de la vida dueño.

Atezando al aire  
su bárbaro aliento  
de horrores llenaba  
el vago hemisferio.

2ª. Degolló el infiel gran parte  
de infantería al rey nuevo  
sin fruto pues la cabeza  
no encontró entre tanto cuello.

Y viendo el destrozo  
fatal y sangriento  
lloraba Raquel  
sus tiernos hijuelos.

Esta obra es hasta el momento el ejemplo de reutilización de textos de villancicos más cercano en el tiempo a la que podría ser su fuente original. El villancico de J. Conejos Igual compuesto en 1743 presenta algunas diferencias con respecto al cantado en un año antes en El Pilar, puesto en música por Luis Serra<sup>222</sup>. Joseph Conejos Igual musicaliza íntegramente el texto de la introducción y las coplas, y de forma casi completa el estribillo; aunque omite el recitado y el aria que aparecen al final en la fuente original.

V. 14323, 14344

**VILLAN**

**QUE SE HAN**  
en los Maytines de  
Santa Iglesia Me-  
Augustana, en su  
Apostolico Tem-  
plo este Año



**CICOS**

**DE CANTAR**  
los Reyes, en l  
tropolitan Cesar  
Santo, Angelico,  
plo del PILAR,  
de 1742. 49

Puestos en Música por D. LUIS SERRA, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Iglesia.

<p style="text-align: center;">PRIMER NOCTURNO.</p> <p style="text-align: center;">VILLANCICO PRIMERO.</p> <p style="text-align: center;">INTRODUCCION.</p> <p><b>Coro</b> <b>B</b> Arbaro Rey, detete; que corag 1. mueve el odio infaciable de tu pecho, para rōper las huestes à un Monarca q̄ es increado Autor del Univerlo? <b>Cor. 2.</b> Què temes? Què te afusta? Què te irrita; q̄ véga Rey, quiē cō poder supremo tranquea al Hombre el Reyno de las Luzes, porque en cahōs de culpas vive ciego? <b>Cor. 1.</b> Suspende el revelion de tus im- pulsos, no temas, que te usurpe el mor- tal Reyno: <b>Cor. 2.</b> Quien dà en el Cielo la inmor- tal Estola, q̄ ciñe à su poder cō ser inmēso.</p>	<p style="text-align: center;">ESTRIBILLO.</p> <p><b>a Coros.</b> <b>S</b> Ugeta esta furia, oculta esse ceño, <b>V.E.</b> refrena essa ira, reprime esse aliento, que el Rey à quien busca en engaño sobervio, es un invencible Divino Guerrero, que doma el orgullo del mas alto Cetro: 1. Y qué es para el Hombre? à 4. Redemptor Supremo: 2. Què trage le adorna? à 4. Humano, y grosero: 3. Y quiē le dió el ser? à 4. El poder Eterno: 4. Saber si es Dios? à 4. Por la Fè: 5. Y hombre tambien? à 4. En un Verbo: 6. Y quiē testimonio dà de este Mysterio? à 4. Una voz, que clama allà en el Desierto: 7. Viene à saltar? <b>Por</b></p>
--	---

© Biblioteca Nacional de España

IMAGEN 98 - Pliego de villancicos de Reyes de El Pilar (1742)

<sup>222</sup> Villancicos que se han de cantar en los Maytines de los Reyes, en la Santa Iglesia Metropolitana Cesar Augustana, en su Santo, Angelico, Apostolico Templo del PILAR, este Año de 1742. Puestos en Musica por D. LUIS SERRA, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Iglesia. Zaragoza, 1742. (Primer nocturno, Villancico I).

### 3.2.8. Como en Belén esta noche. J. CONEJOS IGUAL

[DESCONOCIDO]  
Real Capilla de la Encarnación, 1739  
- Navidad -  
- Primer nocturno. Villancico II -

Joseph CONEJOS IGUAL  
Jaca, 1744  
E-J, 562  
- Al Nacimiento -

#### INTRODUCCIÓN

Como en Belén esta noche  
los molineros han visto  
la más copiosa cosecha,  
con el grano qua ha nacido,  
cantando, y bailando vienen  
a mostrar su regocijo,  
y al son de una tonadilla  
le celebran, con sus brincos.

#### INTRODUCCIÓN

Como en Belén esta noche  
los molineros han visto  
la más copiosa cosecha  
con el grano qua ha nacido,  
cantando y bailando vienen  
a mostrar su regocijo,  
y al son de una tonadilla  
le celebran con sus brincos.

#### ESTRIBILLO

Vamos allá, molineros,  
que con el gozo os convido,  
y quiero hacer hoy harina,  
para festejar al Niño.

#### ESTRIBILLO

Vamos allá, molineros,  
que con el gozo os convido  
y quiero hacer hoy harina  
para festejar al Niño.

Y al son sonsonete  
que forma el molino,  
con sus tarabillas,  
su gresca y bullicio,  
soltando las presas  
cantemos festivos.

Y al son sonsonete  
que forma el molino  
con sus tarabillas,  
su gresca y bullicio,  
soltando las presas  
cantemos festivos.

Vítor, vítor, Sancho,  
vítor, vítor, vítor,  
bueno, bueno, bueno,  
lindo, lindo, lindo.

Y al son sonsonete  
que forma el molino, &c.

Vaya la tonada.  
No seas prolijo.  
Todos la atendemos.  
Sí, pues ya *la* digo.

Vaya la tonada.  
No seas prolijo.  
Todos la atendemos.  
sí, pues ya *lo* digo.

Al caso, al caso, al caso,  
vítor, vítor, vítor,  
bueno, bueno, bueno,  
lindo, lindo, lindo.

#### TONADA

Es mi amante cuidado  
molinerito  
y en Belén da la presa  
de sus cariños.

#### RESPUESTA A LAS COPLAS

Es mi amante cuidado  
molinerito,  
y en Belén da la presa  
de sus cariños.

¡Ay, queridito!,  
¡Ay, donosito!,  
¡Ay, dueño mío!,  
que echas hoy toda el agua  
de tu molino.

*Es mi amante cuidado &c.*

COPLAS

- 1ª. A ser viene a la tierra  
grano escogido,  
aquel ser, que no tiene  
fin, ni principio.
- 2ª. Es labrador su padre,  
y así ha querido,  
que una tierra no arada  
le dé hoy nacido.
- 3ª. Un mensajero noble  
volando vino  
a disponer el campo  
para el prodigio.
- 4ª. En Belén esta noche  
fruto es bendito  
de aquel bello resguardo  
de el paraíso.

*Es mi amante cuidado, etc.*

- 5ª. Viendo en tiempo la falta  
de su rocío,  
encarnó para darse  
como llovido.
- 6ª. Al rigor de el diciembre,  
por su cariño,  
de su ciencia, y paciencia  
mostró lo fino.

[COPLAS 7ª y 8ª]

*Es mi amante cuidado, etc.*

[COPLAS 9ª a 12ª]

*Es mi amante cuidado  
molinerito  
y en Belén da la presa  
de sus cariños.  
¡Ay, queridito!,  
¡Ay, donosito!,  
¡Ay, dueño mío!,  
que echas hoy toda el agua  
de tu molino.*

¡Ay queridito!,  
¡ay donosito!,  
  
que echas hoy toda el agua  
de tu molino.

COPLAS

- 1ª. A ser viene a la tierra,  
grano escogido,  
aquel ser que no tiene  
fin ni principio.
- 2ª. Es labrador su padre  
y así ha querido,  
que una tierra no arada  
le dé hoy nacido.
- 3ª. Un mensajero noble  
volando vino  
a disponer el campo  
para el prodigio.
- 4ª. En Belén esta noche  
fruto es bendito  
de aquel bello resguardo  
del paraíso.
- 5ª. Viendo en tiempo la falta  
de su rocío  
encarnó para darse  
como llovido.
- 6ª. Al rigor del diciembre  
por su cariño  
de su ciencia y paciencia  
mostró lo fino.



En este caso la obra de J. Conejos Igual de 1744 mantiene de forma idéntica el texto original, aunque suprime algunos fragmentos. El texto que se cantó en La Encarnación<sup>223</sup> en Madrid en 1739 (IMAGEN 99) consta de doce coplas y pertenece al villancico II del primer nocturno. Cinco años más tarde, J. Conejos Igual utiliza solamente las seis primeras coplas. Este mismo texto de 1739 sería también recogido por Luis Serra en El Pilar<sup>224</sup> y puesto en música en 1754 (IMAGEN 100).



IMAGEN 99 - Pliego de villancicos de Reyes de La Encarnación (1739)

<sup>223</sup> Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las Señoras de la Encarnación, la noche de Navidad de este año de 1739. [Madrid], 'se hallarán en la oficina de la calle angosta de San Bernardo', 1739.

<sup>224</sup> Villancicos que se han de cantar en los Maytines de los Reyes, en la Santa Iglesia Metropolitana Cesar Augustana, en su Santo, Angelico, Apostolico Templo del Pilar este año de 1754. Puestos en musica por D. Luis Serra, racionero y maestro de capilla de dicha Iglesia. [Zaragoza], Francisco Moreno, 1754. (Segundo nocturno, villancico III).

VE 1303 m:53 448-2

**VILLAN-  
QUE SE HAN  
en los Maytines  
Santa Iglesia Me-  
far-Augustana, en  
lico, y Apostoli-  
Nuestra Seño-  
este año**



**CICOS,  
DE CANTAR  
delos Reyes, en la  
tropolitana Ce-  
su Santo, Ange-  
co Templo de  
ra de el PILAR,  
de 1754.**

**PUESTOS EN MUSICA POR DON LUIS SERRA, RACIONERO, Y  
Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia.**

**PRIMERO NOCTURNO.**

**VILLANCICO PRIMERO.**

**ENTRADA DE INSTRUMENTOS.**

**INTRODUCCION.**

4. **Q**uè opuestas voces, Cielos,  
se escuchan en la Esfera,  
que si unas horrorizan,  
las otras dan alhago, y embelazan  
Paz, y guerra publican:  
Gloria, y horror olientan:  
Gloria, y Paz à los Magos,  
à Herodes, y la Corte arma, y  
guerra.

**ESTRIVILLO.**

à Cor. **A**ngélicas Esquadras  
pacíficas se muestran  
con Reyes, que de Arabia

à Palestina llegan.  
à duo. Anuncio soberano  
una brillante Estrella  
de la noche hace día  
con luces placenteras.

à 4. Paz al hombre, à Dios gloria  
anuncia su luz bella,  
dirigiendo su rumbo  
à Belén de Judea.

1. y tod. También sagrado anuncio  
2. intima à Herodes guerra,  
3. y ya Trompas, y Caxas  
4. publican su fiereza.

**Recitado primero.**  
Mas ay! Qué horror! Qué susto! Qué  
congoja  
oprime al corazon, si no le enoja,  
de tanto Sabio, quando atento mira,  
que sus luces retira  
en llegando à la Corte  
el Altro, que es su guia, como Norte,  
Aria.

**V.E.**

en mudo Idioma la quietud iguala?  
Mas ya rompen tres Reyes los accents  
de quien alma sonora son los vientos,  
y en coronado estrepito brillante  
llegan à ver al Sol en un Infante,  
y Antorchas de la Fè mas luminosas,  
giran la luz, que adoran amorosas.

**VILLANCICO TERCERO;**

**TONADILLA.**

**INTRODUCCION.**

**Aria primera.**  
Quando fino se enamora  
el amor en dulce calma,  
al desmayo pinta el alma,  
que palpita con valor  
al rigor del espirar:  
Quando logra su deseo,  
agitado en noble empleo,  
como hicieron oy postrados  
los tres Altos Coronados,  
de Belén en el Portal.

**Recitado segundo.**  
Y armados de valor de Fè Divina,  
que al el horror, ni el fusto la domina,  
burlando à Herodes con tefos ardiente  
de su furia la colera impaciente:  
è inflamando el Clarín, q amor respira,  
ò siendo el pecho en luz llamante Pyra,  
postran el copete en saña erguido,  
del barbaro furor entorpecido,  
exalando en el Obe con decoro  
el Incienso, y la Mirra, en golphos  
de oro.

**Aria segunda.**  
Si infunde pavor  
lo dulce, y tremendo,  
con fusto, y estruendo,  
ruidoso temblor,  
al barbaro horror  
de un pecho tenaz:  
Aliente, respire,  
la viva centella  
de tres Soberanos,  
Campeones ulanos,

que ciegan, y oprimen  
à Herodes fatal.

4. **C**omo en Belén esta noche  
los Molineros han visto  
la mas copiosa cosecha,  
con el grano, que ha nacido;  
cantando, y baylando vienen  
à mostrar su regocijo;  
y al fon de una Tonadilla,  
le celebran con sus brincos.

**ESTRIVILLO.**

1. **V**amos allá, Molineros;  
q con el goro os cobidos  
y quiero hacer oy harina,  
para festejar al Niño:  
Y al fon fonfonete,  
que forma el Molino  
con sus taravillas,  
su greca, y bullicio,  
foltando las presas,  
cantemos festivos.

à Cor. Vitor, vitor Sancho,  
vitor, vitor, vitor,  
bueno, bueno, bueno;  
lindo, lindo, lindo:  
Y al fon fonfonete,  
que forma el Molino, &c.

2. Vaya la Tonada,  
3. no seas prolijo:  
4. Todos la atendemos:  
1. Si, pues ya la digo.

à Cor. Al caso, al caso, al caso;  
vitor, vitor, vitor,  
bueno, bueno, bueno,  
lindo, lindo, lindo.

**T0-**

IMAGEN 100 - Pliego de villancicos de Reyes de El Pilar (1754)

### 3.2.9. *Al tránsito de María*. J. CONEJOS IGUAL

**Sor Juana Inés DE LA CRUZ**  
**Iglesia Metropolitana de México, 1685**

- *Día de la Asunción* -

- *Primer nocturno. Villancico I* -

#### COPLAS

[1ª] A el tránsito de María  
el cuerpo, y alma combaten;  
el cuerpo por no dejarla,  
y el alma por no apartarse.

[2ª] No de la unión natural  
tan estrecho abrazo nace,  
que vencen los superiores,  
los impulsos naturales.

[COPLAS 3ª a 7ª]

- *Primer nocturno. Villancico III* -

#### COPLAS

[1ª] Triunfante señora,  
ya que tu Asunción  
se sube de punto  
quiero alzar la voz.  
*Oigan el pregón.*

[2ª] Manda el rey supremo,  
que, porque vivió  
María sin culpa,  
*para sin dolor.*  
*Oigan el pregón.*

[3ª] Vivió inmaculada,  
y así fue razón,  
que muera María,  
conforme vivió.  
*Oigan el pregón.*

[4ª] Mérito es su muerte,  
y no obligación,  
pues pagó el tributo,  
que nunca debió.  
*Oigan el pregón.*

[COPLAS 5ª a 7ª]

**Joseph CONEJOS IGUAL**  
**1745**

*E-J, 573*

- *Villancico a la Asunción* -

#### INTRODUCCIÓN

1ª. Al tránsito de María  
el cuerpo y alma combaten,  
el cuerpo por no dejarla  
y el alma por no apartarse.

2ª. No de la unión natural  
tan estrecho abrazo nace,  
que vencen los superiores  
los impulsos naturales.

#### ESTRIBILLO

Triunfante señora,  
ya que tu Asunción  
se sube de punto  
quiero alzar la voz.

Manda el rey supremo  
que porque vivió  
María sin culpa  
*muera sin dolor.*

Vivió inmaculada  
y así fue razón  
que muera María  
conforme vivió.

Merito es su muerte  
y no obligación,  
pues pagó el tributo  
que nunca debió.

**Luis DE LOSADA**  
**Salamanca, 1727**  
*La juventud triunfante*

- Letrilla a san Luis Gonzaga -

RECITADO

Dime, *jazmín* sagrado,  
[¿]cómo dejas el alto principado  
que en el nativo suelo  
gozabas potestad del mismo cielo[?]

RECITADO

Dime, *enigma* sagrado,  
[¿]cómo dejas el alto principado  
que en el nativo suelo  
gozabas potestad del mismo cielo[?]

*Ya en tu asunción diviso  
que aspiras al celeste paraíso  
porque el cielo te adora,  
luz del sol, de la luna y de la aurora.*

**Sor Juana Inés DE LA CRUZ**  
**Iglesia Metropolitana de México, 1685**

- *Día de la Asunción* -

- *Nocturno segundo. Villancico II* -

[COPLAS]

[1ª] A la que triunfante  
bella emperatriz,  
huella de los aires  
la región feliz.

[COPLAS 2ª a 7ª]

[8ª] Cantemos la gala,  
diciendo al subir,  
pues vivió sin mancha,  
que viva sin fin.

[ESTRIBILLO]

*Y pidamos a una voz,  
que ampare al pobre redil,  
pues aunque no hay más que ver,  
siempre queda que pedir.*

ARIA

A la que triunfante,  
bella, emperatriz,  
huella de los aires,  
la región feliz.

Cantemos la gala  
diciendo al subir  
pues vivió sin mancha  
que viva sin fin.

Este villancico utiliza textos de dos autores: por una parte, emplea textos de tres villancicos diferentes escritos por Sor Juana Inés de la Cruz para la fiesta de la Asunción, titular de la catedral metropolitana de México, del año 1685<sup>225</sup> –primer nocturno, villancicos I y III; segundo nocturno, villancico II–. Los villancicos de Sor Juana Inés se cantaron en las catedrales de América y España hasta un siglo después de su muerte, si bien hay que tener en cuenta que ella misma utilizó para sus villancicos textos de otros anteriores de autores españoles como León Marchante o Joseph Pérez de Montoro, por lo que la fuente a partir de la cual J. Conejos Igual hizo su composición, seguramente sería más cercana, sin embargo, no he encontrado referencias anteriores a 1685 en relación al texto del villancico *Al tránsito de María*. El texto de este primer villancico pertenece a uno de los doce juegos de villancicos religiosos de Sor Juana Inés que están recogidos en *Inundación Castálida*, antología publicada en 1689. De esos doce villancicos, cuatro fueron compuestos para la fiesta de la Asunción, titular de la catedral metropolitana de México (correspondientes a los años 1676, 1679, 1685 y 1690). En segundo lugar, J. Conejos Igual emplea unas letras publicadas en *La Juventud triunfante*, en las que Luis de Losada narra las fiestas que se celebraron con motivo de la canonización de San Luis de Gonzaga y San Estanislao de Kostka en Salamanca en 1727<sup>226</sup>.

La introducción del villancico compuesto por el maestro de capilla jaqués está elaborada a partir de las dos primeras coplas del villancico primero del primer nocturno de Sor Juana Inés de la Cruz. A continuación, el estribillo utiliza las cuatro primeras coplas –de las siete que tiene el original– del tercer villancico del primer nocturno. El recitado consta de dos partes: la primera de ellas corresponde a una de las letras dedicadas a San Luis de Gonzaga, mientras que la segunda emplea un texto del que hasta el momento no he encontrado referencias. Resulta extraño pensar que pudiera ser autoría del propio J. Conejos Igual, siendo que el resto de la composición emplea textos de cuatro fuentes diferentes. Finalmente emplea el texto de la primera y última coplas del segundo villancico del segundo nocturno.

---

<sup>225</sup> Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Assumpcion Triunfante, y se imprimieron año de 1685.

<sup>226</sup> Letrilla a S. Luis Gonzaga, sobre la voz, con que le llamó la Virgen a la Compañía. La juventud triunfante. Salamanca, [1727].

Soror Luana Ines de la Cruz.

231

**VILLANCICOS,**  
QUE SE CANTARON EN LA SANTA  
Iglesia Metropolitana de Mexico, en honor de MARIA  
Santísima Madre de Dios, en su Asumpcion  
Triunfante, y se imprimieron  
año de 1685.

**PRIMERO NOCTVRNO.**

**VILLANCICO I.**

**COPLAS.**

**A** El Tránsito de MARIA,  
el Cuerpo, y Alma cobaten:  
el Cuerpo por no dexarla,  
y el Alma por no apartarse.  
No de la vnion natural  
tan estrecho abraço nace:  
que vencen los superiores,  
los impulsos naturales.  
Tan breve el hermoso Cuerpo  
espera vivificarse,  
que repugna la materia  
la Introduccion al cadaver.  
Como no tuvo la Muerte  
razon para executarle,  
no la pagó como deuda,  
y la aceptó como examen.  
Que pues ni fió, ni tuvo

delito, no ay ley, que mande,  
que como Principal muera,  
ni como Fiadora pague.  
Murió por imitacion,  
y para que no se hallasse  
senal alguna en el Hijo,  
que no tuviesse la Madre.  
Y para doblar sus triunfos:  
que es consecuencia grande  
de morir tan generosa,  
resucitar tan triunfante.  
*Esprivillo.*  
Viva, reyne, triunfe, y mande:  
que quien à morir se atreve,  
y paga lo que no debe,  
bien la corona merece,  
que en sus sienes se ennoblesce  
Y le es dos vezes debida  
por suya, y por adquirida,  
con vna hazaña tan grande,  
P 4 vi-

IMAGEN 101 - Pliego de villancicos de la Asunción de la metropolitana de México (1685)<sup>227</sup>

IHS.

**LA JUVENTUD**

TRIUNFANTE,

Representada en las Fiestas, con que celebró el Colegio Real de la Compañia de Jesús de Salamanca la Canonización de San Luis Gonzaga, y San Stanislao Kostka, y con que aplaudió la Protección de las Escuelas Jesuíticas, asignada à San Luis Gonzaga por Nuestro SS. Padre Benedicto XIII.

OBRA ESCRITA

POR UN INGENIO DE SALAMANCA,

Y DADA A LA ESTAMPA

DE ORDEN DEL SEÑOR

D. RODRIGO CAVALLERO Y LLANES,

del Consejo de su Magestad en el Supremo de Guerra, Intendente General de Castilla, y sus Fronteras, Corregidor de Salamanca, &c.

QUIEN LA DEDICA

AL SERENISSIMO SEÑOR

**DON FERNANDO**

PRINCIPE DE LAS ASTURIAS,

y al presente nuestro dignísimo Monarca.

CON LICENCIA: EN VALENCIA,

Por Joseph Estevan Dolz, Impresor del Santo Oficio. Año 1750.

68

O que fineza!  
O que favor!  
La nube mas bella  
Nos tira una flor.

*Recitado.*

Dime, Jazmin sagrado,  
Como dexas el alto Principado;  
Que en el nativo suelo  
Gozabas Potestad del mismo Cielo?

*Area.*

Dime Gonzaga,  
Por qué te retiras  
De lo lustroso, si à lucir aspiras?  
Si lucir no quieres,  
Por qué tanto hieres  
El Solio vistoso,  
Que rinde gustoso, à sola tu sombra  
Su Cetro, y Corona por preciosa alfombra,  
Que à tus pies alhaga?  
Dime Gonzaga, &c.

*Coplas.*

1.  
Pero ya diviso,  
Que es, que te alumbró  
La Luz, que es Aurora,  
Que es Luna, y es Sol.

2.  
Aunque de Estrangero  
La viste, y te vió;  
Ni tu la extrañaste:  
Ni ella te extrañó.

3.  
Robóte al instante  
El alma su voz,  
Porque aunque en un tronco,  
Al alma te habló.

Tu

IMAGEN 102 - Luis de LOSADA. *La juventud triunfante* (1727)

<sup>227</sup> Las páginas siguientes del pliego de villancicos se adjuntan en el anexo IV.

### 3.2.10. *Llegad, flores bellas*. J. CONEJOS IGUAL

Luis SERRA  
Templo de El Pilar, Zaragoza, 1721

- *Día de Reyes* -  
- *Nocturno primero. Villancico III* -

#### INTRODUCCIÓN

Llegad *pastorcillos*,  
zagales venid,  
a ver *vuestro bien*  
*que al mal pondrá fin.*  
Llegad *pastorcillos* &c.

Del cielo los astros  
del suelo el matiz  
le *aplauden* glorioso,  
le *aclaman* feliz.  
Llegad *pastorcillos* &c.

Veréis que *monarcas*  
*tributarios* son  
*del que, aunque es humano,*  
*no deja de ser Dios.*

#### ESTRIBILLO

Venid, *llegad*,  
*llegad*, venid,  
veréis a *tres reyes*  
sus *cetros* rendir,  
a un *Niño que nace*  
escogido entre mil  
con *dulces afectos*  
diciéndole así.

#### RECITADO

A tus pies reverente  
*se postra, oh Niño Dios, todo el oriente,*  
y en fe de que *te debe*  
*la luz primera, que en su esfera bebe,*  
*recibid esos dones*  
*que ofrecen nuestros fieles corazones.*

[COPLAS 1ª a 4ª]

#### ARIA

Felices *monarcas*  
pues ya se logró  
con ver a *Dios hombre*  
la dicha mayor.

Volved *al oriente*  
*que baña luciente*  
*un nuevo esplendor*

Joseph CONEJOS IGUAL  
Jaca, (s.f.)  
E-J, 575

- *Villancico a la Virgen* -

#### ESTRIBILLO

Llegad, *flores bellas*,  
*candores*, venid,  
a ver *una flor*  
*que afrenta al abril.*

Del cielo, los astros,  
del suelo, el matiz,  
le *aplaudan* glorioso,  
le *aclamen* feliz.

Veréis que *María*  
*con fragancias mil*  
*de flores y luces*  
*se ve competir.*

Llegad, venid, *corred*,  
*llegad, corred, venid.*  
Veréis a *los astros*  
sus *luces* rendir,  
a un *astro brillante*  
escogido entre mil  
con *voces sonoras*  
diciéndole así.

#### RECITADO

A tus pies reverente  
*el nardo mas precioso se presente*  
en fe de que *es debida*  
*su fragancia al olor de tu alta vida,*  
*los astros más brillantes*  
*la corona te formen de diamantes.*

#### ARIA

Felices *candores*  
pues ya se logró  
con ver a *María*  
la dicha mayor.

Volved a *la esfera*  
*que es ya primavera*  
*con nuevo esplendor.*

En el último de los villancicos incluidos en este capítulo, Joseph Conejos Igual muestra una vez más evidencias de su relación con su maestro Luis Serra. El villancico *Llegad, flores bellas*, dedicado a la Virgen, está compuesto a partir del texto del villancico de Reyes de 1721 *Llegad, pastorcillos*, de L. Serra<sup>228</sup>. Debido a la diferente advocación, el texto muestra una adaptación mayor que en los casos anteriores. Los personajes y términos relacionados con la Adoración de los Reyes que aparecen en el villancico original (pastorcillos, zagales, monarcas, reyes, cetros, Niño) son reemplazados por términos relativos a María o por imágenes literarias que se asocian a la Virgen (flores, candores, fragancias, astros, luces). El recitado es la sección que tiene menos concordancias literarias con el original, aunque las similitudes permanecen en el íncipit y en la métrica de los versos. J. Conejos Igual suprime las cuatro coplas que siguen al recitado y pasa directamente al aria, que también adapta para la nueva advocación.

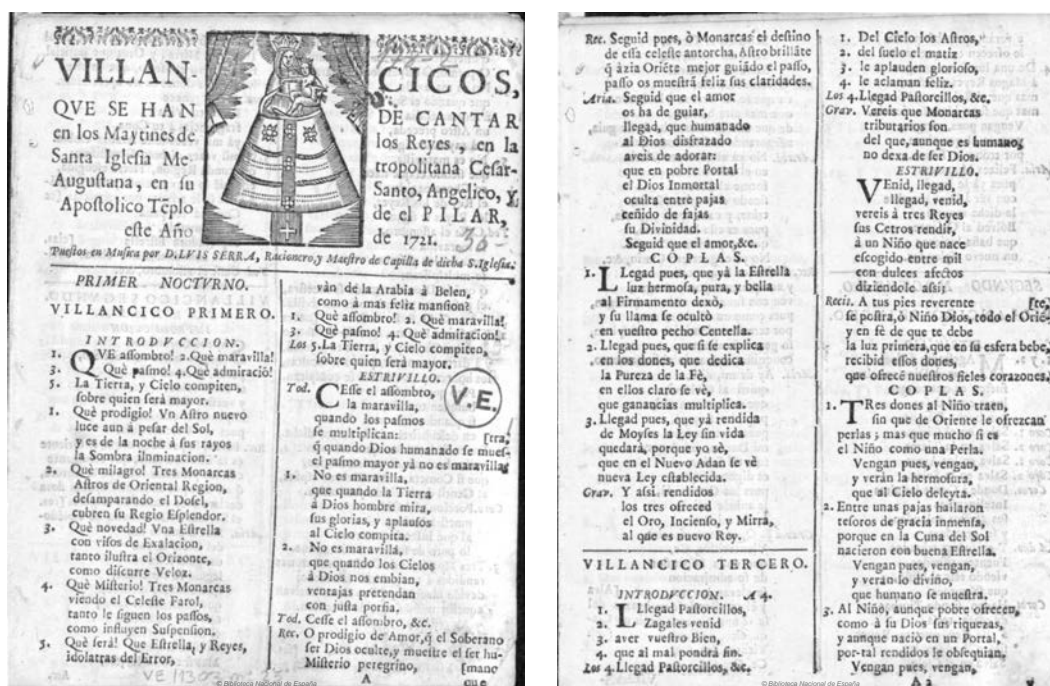


IMAGEN 103 - Pliego de villancicos de Reyes de El Pilar (1721)

Estos diez ejemplos de reutilización de textos de villancicos –de un total de diecinueve que se incluyen en este estudio– son una aproximación a esta práctica llevada a cabo por los compositores españoles que, sin duda, fue mucho mayor de lo que conocemos hasta el momento. Téngase en cuenta que la localización de estas diez composiciones, seleccionadas al comienzo de la presente investigación para proceder a su transcripción y edición crítica, fue realizada de forma un tanto azarosa, dado que por entonces mis posibilidades de acceder al archivo musical catedralicio y consultar con

<sup>228</sup> Villancicos que se han de cantar en los Maytines de los Reyes, en la Santa Iglesia Metropolitana Cesar Augustana, en su Santo, Angelico, y Apostolico Templo de el PILAR, este Año de 1721. Puestos en Musica por D. LUIS SERRA, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha S. Iglesia. Zaragoza, 1721. (Primer nocturno, Villancico III).



detalle sus fondos eran muy reducidas. Fue tiempo después cuando, estando muy avanzado el proceso de transcripción, comencé a trabajar sobre los textos y fui descubriendo, para mi sorpresa, que más de la mitad de ellos habían sido reutilizados. Más adelante, y ya con total acceso a los fondos musicales, he podido ir comprobando que un elevado número de composiciones de los maestros de capilla jaqueses de los siglos XVII y XVIII presentan correspondencias a nivel literario con villancicos recogidos en numerosos impresos de pliegos de villancicos de diferentes sedes musicales del país. Así mismo, durante la identificación y catalogación de los fondos, he podido encontrar abundantes coincidencias en los incipits literarios de composiciones que aparecen relacionadas en los catálogos de algunos archivos musicales de diferentes catedrales españolas, y cuya consulta directa sobre las fuentes, podría arrojar nuevos resultados a esta práctica musical tan extendida entre los compositores españoles dieciochescos.

## OBRAS EN ROMANCE DE LOS MAESTROS DE CAPILLA (1ª mitad s. XVIII)

Los tres maestros de la capilla jaquesa que protagonizan este trabajo son los autores de más de doscientas obras en lengua romance identificadas y conservadas en el archivo musical. El presente capítulo tiene como objetivo enumerar los criterios llevados a cabo en el proceso de selección de las diecinueve composiciones que presento editadas críticamente en el volumen II, así como una descripción de las fuentes que se conservan en el archivo musical catedralicio, y a partir de las cuales he llevado a cabo la transcripción de las obras.

A lo largo del siglo XX varios investigadores (musicólogos o archiveros) realizaron tareas de identificación y ordenación de los fondos musicales de este archivo, por lo que, en primer lugar, voy a referirme a las aportaciones que estos trabajos ofrecen en relación la producción de los maestros de capilla de la primera mitad del siglo XVIII.

El primer acercamiento a estos fondos desde una perspectiva musicológica fue realizado por Miguel Querol, a través del Instituto Español de Musicología, entre 1955 y 1969. Las conclusiones de sus investigaciones fueron publicadas años más tarde y en ellas ofrecía datos relativos a las composiciones de los maestros de capilla del siglo XVIII:

«VIÑAS, Francisco – Es uno de los muchos y buenos compositores españoles, tan desconocido, que ni siquiera el nombre figura en diccionario alguno. La cantidad y calidad de su producción conservada merece que algún Licenciado le dedique su tesis doctoral.

[...] Resumiendo su producción conservada en el archivo musical de la catedral de Jaca, hay 8 Misas, 13 Salmos, 5 Lamentaciones, 5 *Domine ad adjuvandum*, 4 *Magnificat* y otras 10 obras litúrgicas en latín; 26 villancicos, de ellos 14 “a mi patrona Sta. Orosia”, 5 Cantatas, 4 Coplas, 2 dúos y un cuatro. En el archivo catedralicio de Calahorra hay otras 20 obras de F. Viñas, entre ellas 7 Motetes. En la catedral de Pamplona 2 Misas de Difuntos a 8 voces»<sup>229</sup>.



«Pero, si en la capital del reino aragonés he encontrado contadas cantatas he podido comprobar admirado el auge de que gozó la cantata en la catedral de Jaca. En primer lugar nos encontramos con la fecundidad musical de los CONEJOS. [...] En resumen debemos a los dos CONEJOS de Jaca 45 obras que llevan el título de Cantada, 5 arias, 12 dúos, 3 Operas (2 al Nacimiento y 1 a San Nicostrato) = 68 Cantatas»<sup>230</sup>.

---

<sup>229</sup> QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Música barroca española...*, vol. 5, p. 14.

<sup>230</sup> ID. «El cultivo de la cantata en España...», p. 122. Sobre la hipótesis planteada por Querol en cuanto a dos posibles compositores de apellido Conejos en Jaca, véase página 88 del presente volumen.

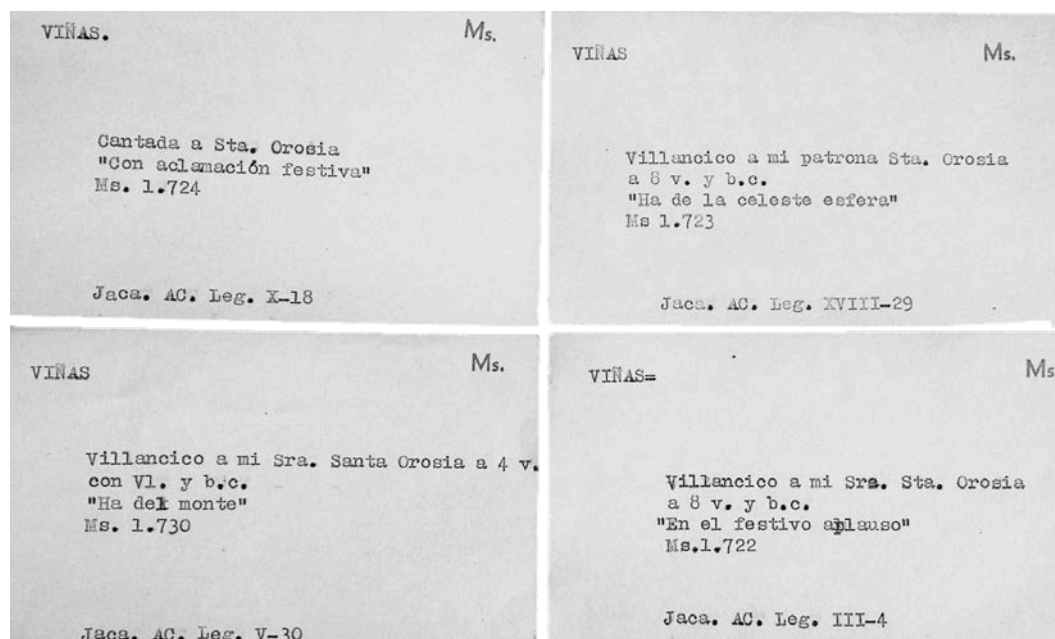


IMAGEN 104 - Fichas catalográficas realizadas por Miguel Querol (1960c)<sup>231</sup>

En la década de 1970 el musicólogo zaragozano Pedro Calahorra Martínez inició la primera ordenación de las obras, hasta entonces conservadas en legajos. Su vinculación con el archivo se prolongó, de forma intermitente, hasta mediados de la década de 1990. Fruto de su trabajo fue el primer inventario general de los fondos musicales del archivo en el que se incluyen las obras de autores identificados y una parte de los anónimos. Estas tareas de inventariado quedaron sin concluir, y el propio P. Calahorra me ha reiterado en numerosas ocasiones a lo largo de los últimos años la necesidad de acometer los trabajos dedicados al importante fondo de papeles que aún no habían sido identificados –coloquialmente llamado “cementerio”–, así como al fondo de borradores, ambos no incluidos en el inventario que él mismo realizó. Recientemente el cabildo catedralicio ha aceptado la propuesta que tanto P. Calahorra como yo misma habíamos realizado en varias ocasiones, y en la primavera de 2017 he recibido el encargo del cabildo de retomar dichos trabajos, con vistas a realizar la catalogación completa de los fondos musicales del archivo.

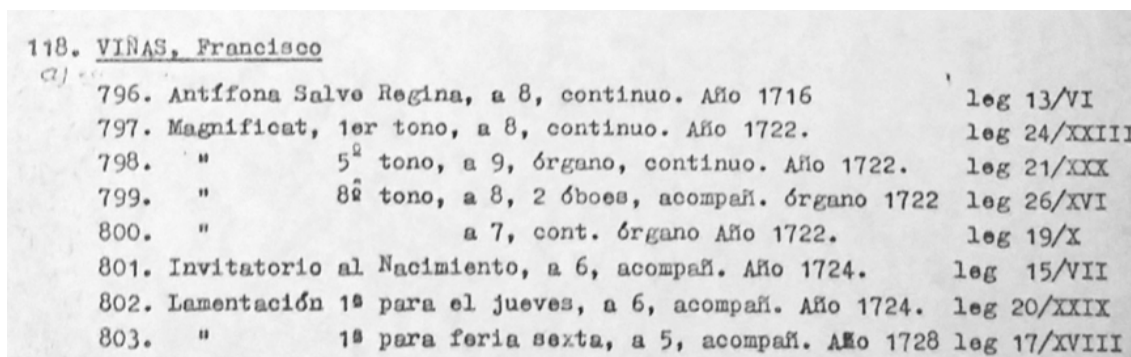
El inventario realizado por Pedro Calahorra consta de 39 páginas, está mecanografiado e incluye también anotaciones manuscritas. En él se establecen unas signaturas que, en algunos casos, fueron revisadas y modificadas más adelante por el propio P. Calahorra, según iba ampliando el fondo de obras identificadas. En este inventario ofrece la relación de obras ordenadas según tres categorías: compositores, advocaciones y género–. Los datos que aporta de cada una de las obras son los siguientes:

- Autor (apellidos y nombre), enumerados y ordenados alfabéticamente
- Signatura de la obra

<sup>231</sup> Materiales procedentes de los archivos del antiguo Instituto Español de Musicología y conservados en el departamento de Ciencias Históricas-Musicología de la Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Barcelona. Agradezco a mi director, Antonio Ezquerro Esteban, presidente de RISM-España, que me haya facilitado el acceso a estos documentos que él mismo trajo a Barcelona desde los archivos del RISM en Frankfurt (Alemania).

- Autor (apellidos y nombre), enumerados y ordenados alfabéticamente
- Signatura de la obra
- Género
- Advocación
- Organología, sin especificar («a dúo con acompañamiento», «a 4, dos violines y órgano», etc.)
- Título (subrayado), aunque no está indicado en todos los casos
- Año de composición (si aparece en la portada)
- Número de legajo

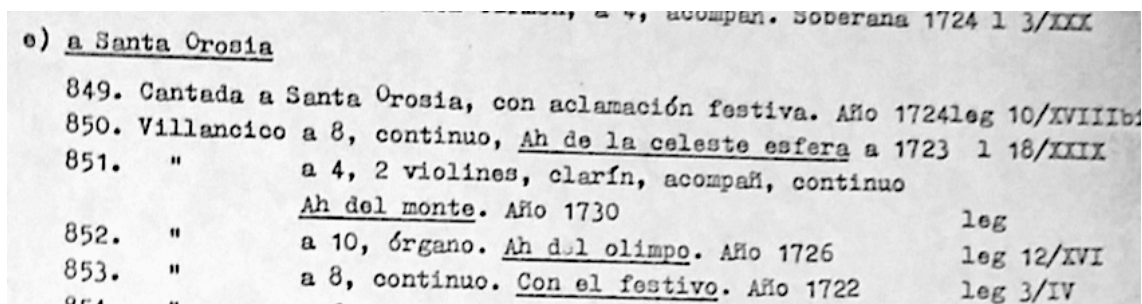
Al final incluye también algunos anónimos y algunas obras instrumentales. En las cuatro últimas páginas ofrece un listado, ordenado alfabéticamente, en el que se enumeran todas las variables recogidas de los nombres de los compositores, haciendo un total de 159 nombres diferentes, referentes a una total de 123 autores.



118. VINAS, Francisco  
aj

796. Antífona Salve Regina, a 8, continuo. Año 1716	leg 13/VI
797. Magnificat, 1er tono, a 8, continuo. Año 1722.	leg 24/XXIII
798. " 5 <sup>a</sup> tono, a 9, órgano, continuo. Año 1722.	leg 21/XXX
799. " 8 <sup>a</sup> tono, a 8, 2 óboes, acompañ. órgano 1722	leg 26/XVI
800. " a 7, cont. órgano Año 1722.	leg 19/X
801. Invitatorio al Nacimiento, a 6, acompañ. Año 1724.	leg 15/VII
802. Lamentación 1ª para el jueves, a 6, acompañ. Año 1724.	leg 20/XXIX
803. " 1ª para feria sexta, a 5, acompañ. Año 1728	leg 17/XVIII

IMAGEN 105 - Inventario realizado por Pedro Calahorra Martínez (1980c) [1]



e) a Santa Orosia

849. Cantada a Santa Orosia, con aclamación festiva. Año 1724	leg 10/XVIIIb
850. Villancico a 8, continuo, <u>Ah de la celeste esfera</u> a 1723	leg 18/XXIX
851. " a 4, 2 violines, clarín, acompañ, continuo <u>Ah del monte</u> . Año 1730	leg
852. " a 10, órgano. <u>Ah del olimpo</u> . Año 1726	leg 12/XVI
853. " a 8, continuo. <u>Con el festivo</u> . Año 1722	leg 3/IV

IMAGEN 106 - Inventario realizado por Pedro Calahorra Martínez (1980c) [2]

Otro inventario al que he tenido acceso –gracias a su propio autor, que me facilitó en el año 2013 una copia para su consulta– fue realizado por Miguel Ángel Marín e incluido como apéndice de su tesis doctoral en 1999<sup>232</sup>. Creado a partir del de Pedro Calahorra, el de M. Á. Marín está informatizado, escrito en inglés –al igual que la tesis doctoral de la que forma parte–, y consta de 46 páginas, más dos páginas introductorias en las que explica los criterios de edición. Como aportación al anterior

<sup>232</sup> MARÍN, Miguel Ángel. «Music and Musicians in Provincial Towns: The Case of Eighteenth-century Jaca (Spain)», (tesis doctoral). Royal Holloway-Universidad de Londres, 1999.

inventario incluye un mayor número de obras anónimas, algunas de las cuales atribuye a los maestros de capilla locales o a otros compositores nacionales o extranjeros.

A diferencia del inventario anterior, en la descripción de las obras anota entre corchetes las partes vocales o instrumentales que considera que faltan. Esta descripción, sin embargo, no establece diferencia entre Bajo vocal o bajo instrumental, ni tampoco entre las partes del acompañamiento –bajón, violón, arpa, órgano, acompañamiento o bajo continuo–. En algunas obras añade entre corchetes el año de fabricación del papel que aparece en la marca de agua del mismo.

#### **Viñas, Francisco**

- A53. Psalm *Laetatus sum*, SAT SAT bc. (attributed to Francisco Viñas)
- A285. *Coplas to the Immaculate Conception En tu primer instante*, SA bc. (attributed to Francisco Viñas)
- 907. Antiphon *Salve regina*, SSAT SATB bc (171[?]6)
- 908. Cantic *Magnificat*, SSAT SATB bc (1722)
- 909. Cantic *Magnificat*, [6v] STB bc (1722)
- 910. Cantic *Magnificat*, SSAT SATB 2ob bc (1722)
- 911. Cantic *Magnificat*, SAT SATB bc (1722)
- 912. Christmas Invitatory *Christus natus est nobis*, SA SATB bc (1724)
- 913. Lamentation *De Lamentatione Jeremiae*, S[v] SATB bc (1724)
- 914. Lamentation *De lamentatione Jeremiae*, S SATB bc (1728)

**IMAGEN 107** - Inventario realizado por Miguel Ángel Marín (1999) [1]

- 958. Cantata to Santa Orosia *Con aclamación festiva*, A bc (1724 )
- 959. Villancico to Santa Orosia *Ah de la celeste esfera*, SSAT SATB bc (1723)
- 960. Villancico to Santa Orosia *¿Quién nos llama?*, SSAT vl ob bc (1730)
- 961. Villancico to Santa Orosia *Ah del Olimpo del sol*, SA SSTT SATB bc (1726)
- 962. Villancico to Santa Orosia *En el festivo aplauso*, SSAT SATB bc (1722)

**IMAGEN 108** - Inventario realizado por Miguel Ángel Marín (1999) [2]

Algunas obras aparecen en este inventario con un título asignado por Miguel Ángel Marín que no se corresponde al que se registra en la portada del manuscrito, ni tampoco al que aparecía ya en el inventario de P. Calahorra, lo que podría inducir a error en presentes y futuras investigaciones, dado que, aunque el inventario de M. Á. Marín no ha sido publicado, las referencias a estas obras sí están presentes en algunas de sus publicaciones<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Un ejemplo es la obra de F. Viñas incluida en la edición musical del presente trabajo: *Ah del monte, ah del puerto*, E-J, 960 –signatura antigua, en P. Calahorra E-J, 851–. La portada de la fuente original (IMAGEN 109) anota «*Ha del monte, â del Puerto*»; el inventario de P. Calahorra indica «*Ah del monte*»; el de M. Á. Marín, «*¿Quién nos llama?*».

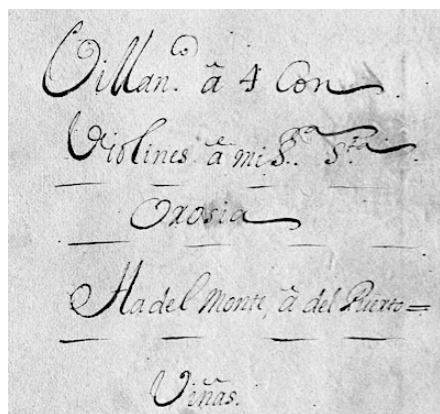


IMAGEN 109 - F. VIÑAS, *Ah del monte, ah del puerto*, E-J, 960 (portada)

En tercer lugar, existe un inventario realizado por el actual archivero, Jesús Lizalde, el cual, aunque he visto y puedo dar fe de su existencia, no he podido consultar con detenimiento por no haber tenido acceso a él. Este inventario es el único que incluye los fondos musicales de los siglos XIX y XX y –según testimonio del propio archivero– ofrece además una relación de todos los papeles no identificados.

En último lugar, en el propio archivo musical cada obra lleva adjunta una ficha catalográfica –realizada por Pedro Calahorra– en la que aparecen los números de legajo en los que se conservaron las obras hasta su inventariado, el número de signatura antigua y la signatura provisional –actual–; además se ofrece el incipit musical y los incipits literarios –aunque no de todas las secciones– (IMAGEN 110).

Una vez realizado este acercamiento al estado de la cuestión en relación al inventariado de los fondos musicales del archivo, paso a describir mi aportación en este sentido, mediante las recién iniciadas tareas de catalogación de este archivo.

En el año 2017 he recibido el encargo del cabildo de continuar los trabajos de identificación, en la medida en que sea posible, de las obras clasificadas como anónimos y, especialmente, del contenido del “cementerio”, que no estaba incluido en el inventario de Pedro Calahorra, ni en el que –a partir de ese– realizó Miguel Ángel Marín. Una muestra del conocimiento que siempre ha tenido el archivero de la necesidad de acometer tales tareas, aparece reflejada en este documento que me entregó en 2013. Ese año, con motivo de la elaboración de mi trabajo fin de máster, le solicité una relación de composiciones del maestro de capilla jaqués Blas Bosqued; al final de dicha relación aparece la siguiente nota (IMAGEN 111) en la que aclara que los fondos *An-Anónimos* y *P-Partichelas* no están incluidos en los inventarios:

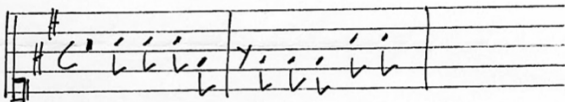
Sección de Música Antigua		Núm provisional	960
ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE JACA		Núm actual	85/
AUTOR [Francisco] Viñas		XXX	
TEMA VILLANCICO - a Sta. Orosia			
- ELEMENTOS 4 voces, <del>con</del> violines I, 2º (u óboe) <del>acom</del> <sup>acompto continuo, y</sup> <del>acompto</del> <sup>de órgano.</sup>			
- PARTES [INTRODUCCION instr. / RECITADO / LARGO / RECITADO / ARIA <del>con</del> / REMATE.			
TITULO DIPLOMATICO { Año 1730 / Villan.º a 4 con / Violines a mi S.ª S.ª / Orosia / Ah del monte, a del Puerto / Viñas }			
INCIPIT LITERARIO { Quien nos llama? quien nos altera? }			
INCIPIT MUSICAL		MODO	
		TONO	Re M.
EQUIVALENCIA MUSICAL ALFABETICA			
VOCES Tiple 1º, contralto, tenor, bajo			
INSTRUMENTOS: CUERDAS Violin 1, y violin 2º (u óboe)			
MADERA óboe (o violin 2º).			
METAL			
ACOMPAÑAMIENTO <del>acompto continuo (intr.)</del> <sup>acompto (de órgano)</sup> <del>acompto de órgano</del> (2 pentagramas) con clarines.			
FECHA	MEDIDAS	308 x 208 apaisado, p/pto	
OBSERVACIONES	órgano 416 x 308 apaisado, desplegado		

IMAGEN 110 - F. VIÑAS, Ah del monte, ah del puerto, E-J, 960 (ficha catalográfica)

Nota

Las anteriores obras corresponden a las Secciones del Fondo Musical del Archivo de la Catedral de Jaca denominadas: A (Autores), B (Borradores).

Quedan, por tanto, para una posterior investigación musical y caligráfica, las secciones del mismo Archivo denominadas: An (Anónimos) y P (Papeles-particelas sueltos).

Jaca, 18 de Septiembre de 2004

Archivero-Organista



IMAGEN 111 - Nota aclaratoria de J. Lizalde sobre el inventario de fondos musicales

En el catálogo que estoy realizando –y del que incluyo las obras en romance de los maestros de capilla de la primera mitad del siglo XVIII que adjunto en el volumen III de este trabajo– he pretendido subsanar las carencias de los inventarios anteriores y rectificar los errores relacionados con la asignación de títulos de aquellas obras que no lo llevan expresamente anotado en las fuentes. A este respecto, he procurado mantener en todo momento el título que aparece en la portada, normalizando su ortografía y, únicamente en aquellos casos en los que la excesiva brevedad del título o su similitud con otros títulos podía incitar a confusión con otras obras denominadas de forma similar, he alargado dicho título, facilitando así la identificación y diferenciación de las obras<sup>234</sup>.

La aportaciones más relevantes que ofrece este inventario son la inclusión de los incipits musicales y literarios y la enumeración de las secciones de los villancicos o *cantadas*. Además, la descripción de los efectivos vocales e instrumentales, se ha realizado siguiendo las normas internacionales de catalogación que se describen en el anexo V de este trabajo. Por último, el acercamiento durante estos últimos meses a ese fondo de papeles “perdidos” o “desubicados” y la observación y cotejo de las composiciones –en muchos casos incompletas– registradas como anónimas, me ha permitido completar numerosas obras del fondo de composiciones de autor conocido, de las que hasta el momento tan solo estaba inventariado el papel correspondiente al acompañamiento o a alguno de los instrumentos, en cuyo reverso se había anotado la portada, mientras que el resto de la obra permanecía conservada como anónima, y asimismo, incompleta.

<sup>234</sup> Este es el caso de *Qué hermosa nave de pluma*, E-J, 949, cuyo título original «*Que hermosa nave*» podía crear confusión con la obra del mismo compositor *Qué hermosa nave las ondas*, E-J, 948.

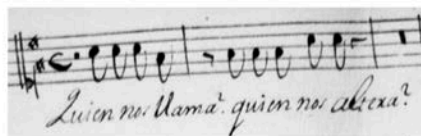


**E-J, 960 *Ah del monte, ah del puerto***

1730

Villancico a santa Orosia

S, A, T, B / vl 1, 2 (ob) / org, bc



R: *Ah del monte, ah del puerto*

E: *¿Quién nos llama?, ¿quién nos altera?*

R: *Ya pues que la soberbia*

A: *Qué es tu intento*

R: *Mira bien lo que intentas*

A: *Si mi cabeza le quieres llevar*

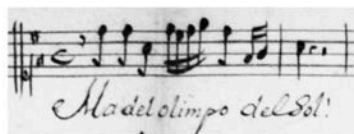
R.<sup>te</sup>: *Que viva, que triunfe*

**E-J, 961 *Ah del Olimpo del sol***

1726

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, A / Coro 2: S 1, 2, T 1, 2 / Coro 3: S, A, T, b / org



I: *Ah del Olimpo del sol*

E: *Guerra contra Muza*

C: *Llega tirano, no te detengas*

**IMAGEN 112** - Catálogo iniciado por Sara Escuer Salcedo (2017, actualmente en proceso)

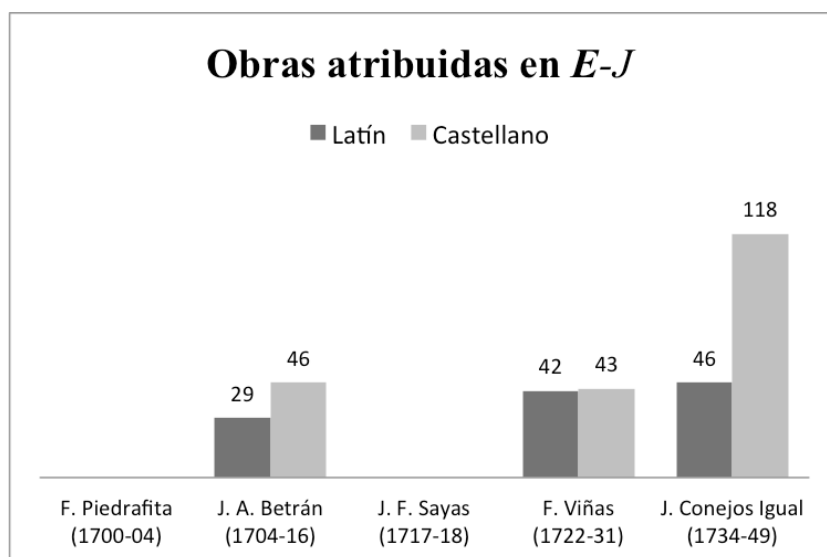
Es necesario aclarar que este catálogo no es definitivo<sup>235</sup>, debido a que el proceso de identificación de obras sigue en marcha, lo que podría ocasionar en un futuro cercano algunas modificaciones en las composiciones que se relacionan –debido, por ejemplo, a la localización de partes vocales o instrumentales extraviadas–, lo que además podría arrojar nuevos datos en cuanto al número de composiciones conocidas de alguno de los autores representados en este archivo.

Con los datos obtenidos hasta este momento, puedo concluir diciendo que el total de obras conocidas, conservadas en el archivo musical catedralicio, identificadas o atribuidas a los maestros de capilla de la catedral de Jaca durante la primera mitad del

---

<sup>235</sup> Téngase en cuenta también, que en la realización del catálogo completo se aportarán datos referentes a la descripción de las fuentes –número de folios, medidas del papel, marcas de agua, etc.–, que no han sido incluidos en el extracto del catálogo que se adjunta a este trabajo.

siglo XVIII, es el que muestro en el GRÁFICO 9. La descripción de las obras puede consultarse en el anexo V de este trabajo.



**GRÁFICO 9** - Obras atribuidas localizadas en *E-J*

Dado que dicho trabajo de catalogación no se finalizará antes que esta tesis doctoral, considero necesario indicar que los datos que apporto en el presente capítulo, así como los que aparecen en el anexo V, no tienen –como en realidad no lo tienen en ningún trabajo cuyo objeto de estudio sea un archivo histórico– carácter absoluto, de modo que el análisis y las conclusiones que presento a continuación han sido realizados con los datos de los que dispongo en este momento, y que con toda certeza son susceptibles de variar en un futuro inmediato.

#### 4.1. CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN

La selección de los 19 villancicos que presento en este estudio –que dan como resultado veinte transcripciones<sup>236</sup>– se ha realizado teniendo en cuenta diversos parámetros con el fin de ofrecer una muestra representativa de las obras en castellano compuestas por los maestros de capilla de la catedral de Jaca durante la primera mitad de siglo XVIII.

La selección ha priorizado, en primer lugar, el equilibrio en cuanto a número de composiciones en castellano de los tres maestros de capilla de los que se conservan obras firmadas en el archivo musical catedralicio (TABLA 18). Debido a la gran diferencia en la extensión de las obras de Joseph Antonio Betrán (1704-1716) en comparación con las de Joseph Conejos Igual (1734-1749) –rasgo indicativo de la evolución estilística que se produjo en el género durante este período–, he considerado incluir una composición más de J. A. Betrán.

	Obras en <i>E-J</i> (en castellano)	Obras seleccionadas	Transcripciones resultantes
J. A. BETRÁN	45	7	8
F. VIÑAS	43	6	6
J. CONEJOS IGUAL	118	6	6

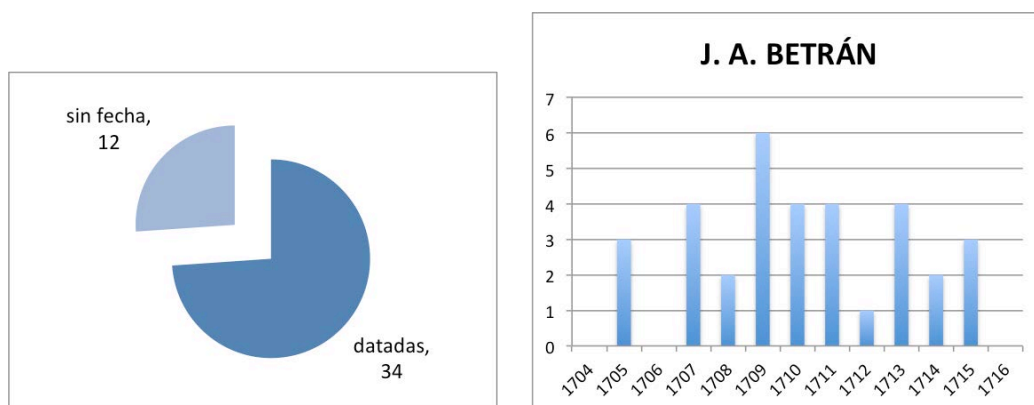
TABLA 18 - Número de obras seleccionadas

En segundo lugar, he realizado la selección atendiendo a la cronología de las composiciones, buscando poder ofrecer una muestra de obras representativas de cada una de las décadas entre 1700 y 1746. La mayor dificultad para realizar esta selección ha venido condicionada por la inexistencia de obras identificadas de los maestros de capilla Francisco Piedrafita (1700-1704) y Juan Francisco Sayas (1717-1718) y por los dos períodos en los que el cargo estuvo vacante, entre 1718-1722 y 1731-1734.

El 76% de las composiciones de Betrán (GRÁFICO 10) llevan en la portada el año de composición. Destaca a simple vista que ninguna de ellas pertenece al primer año de su magisterio, ni a 1706, año en que la ciudad permaneció asediada durante varios meses por el ejército austracista. En 1709 se registra el mayor número de composiciones de este período, quizá condicionado por la efervescencia a nivel político y social tras la implantación del nuevo modelo de gobierno local –y el nombramiento del corregidor y los regidores–, lo que ocasionaría un mayor movimiento de personalidades y posiblemente suscitase una mayor actividad musical, a fin de agasajar a las autoridades y dar visibilidad a la ciudad, durante los actos más solemnes del nuevo concejo, en buena parte ligados al oficio religioso. En cuanto a 1716, año en que no se registra ninguna composición, la información extraída de las actas capitulares del 12 de marzo

<sup>236</sup> El villancico a santa Orosia *Luz soberana, espera* presenta un texto añadido al Smo. Sacramento que modifica sustancialmente la estructura de las coplas, por lo que lo he transcrito dos veces.

induce a pensar que J. A. Betrán estuviese enfermo, motivo por el que el cabildo acordó buscar un contralto para la capilla –en sustitución de Betrán, que mantuvo ese cargo tras ser nombrado maestro de capilla en 1704–. Esta suposición se ve reforzada con la muerte de Betrán a finales del mismo año. Además, la localización durante mi investigación de su partida de bautismo, permite conocer su edad en el momento de su nombramiento como maestro de capilla –22 años– y en el momento de su temprana muerte –34 años–. Asimismo, su fecha de nacimiento permite obtener algunas conclusiones más, como la posibilidad de que en 1706 –año en el que tampoco se registran composiciones de Betrán– el maestro de capilla pudiera haberse ausentado durante unos meses de Jaca para recibir en Barbastro la formación previa a la ordenación sacerdotal que se había acordado en su admisión como maestro de capilla dos años antes<sup>237</sup>. Por otra parte existe una obra de este compositor, datada en 1702, que no he incluido en este gráfico, por ser anterior a su magisterio.

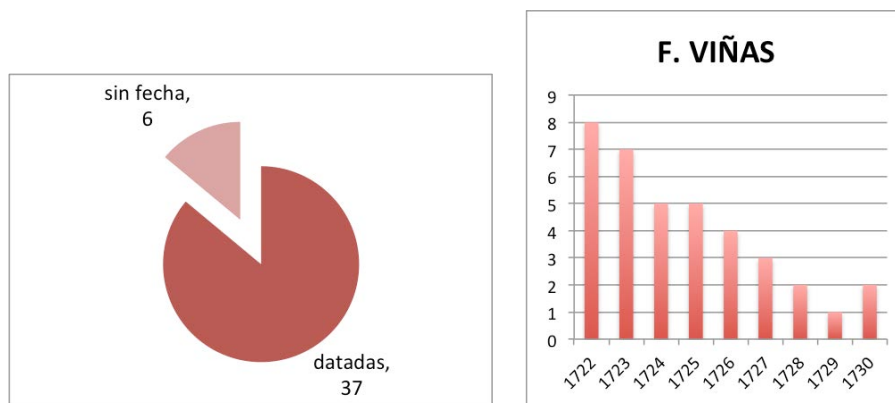


**GRÁFICO 10** - Cronología de las obras en castellano datadas de J. A. Betrán en *E-J*

Del segundo de los maestros de capilla, Francisco Viñas, solo seis obras están sin datar (GRÁFICO 11). Del resto, llama la atención el descenso de número de composiciones según avanza el magisterio. Esto no necesariamente significa que en esos años compusiese menos villancicos, sino que podría ser síntoma de que el propio Viñas se las llevase en 1731 a Calahorra, opción sugerida por el hecho de que casi la totalidad de los villancicos datados entre 1727 y 1730 están dedicados a santa Orosia, patrona de Jaca (un total de seis, de los ocho que se conservan; los otros están dedicados uno a san Liborio y el otro a la Asunción)<sup>238</sup>. Es significativo que ninguno de los villancicos de los últimos cuatro años de su magisterio estén dedicados al Santísimo Sacramento, al Nacimiento o a la Epifanía, advocaciones que sí aparecen en los primeros años de su magisterio, por lo que Viñas pudo llevarse aquellos villancicos que podía aprovechar en su nueva sede, dejando en Jaca los que únicamente resultaban de interés devocional en esta ciudad.

<sup>237</sup> El acta capitular que registra la admisión de J. A. Betrán como maestro de capilla establece que «desde ahora queda nombrado con la ración de el oficio y q en adelante el Cavildo atendera a q se hordine y darle alguna ayuda de costa». Los más exigentes obispos jaqueses enviaban al seminario de Barbastro a los aspirantes al sacerdocio a comienzos de siglo, tras el cierre del seminario de Jaca a finales del s. XVII y antes de la creación del nuevo seminario en 1745.

<sup>238</sup> La consulta del catálogo del archivo musical de la catedral de Calahorra no posibilita aclarar esta cuestión, dado que las trece composiciones de F. Viñas que se relacionan en ese catálogo corresponden a obras en latín. Véase: LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Calahorra...* (op. cit.).



**GRÁFICO 11** - Cronología de las obras en castellano datadas de F. Viñas en *E-J*

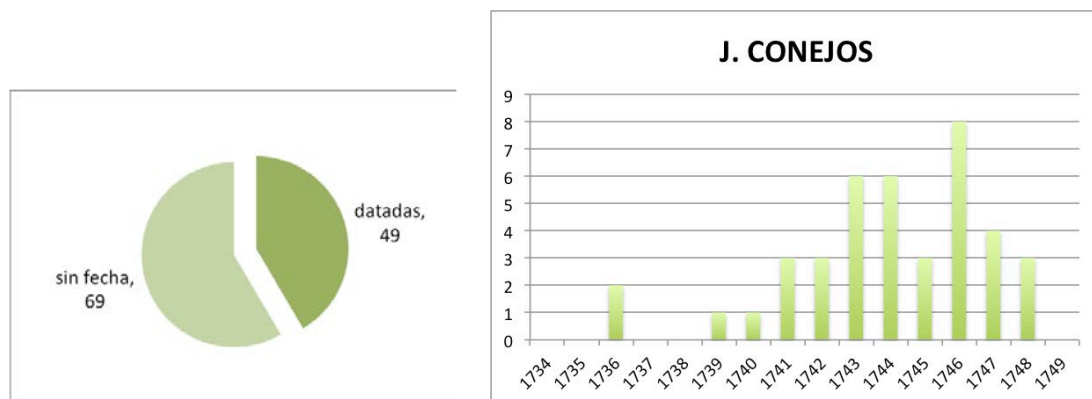
El tercero de los maestros de capilla, Joseph Conejos Igual, es el que presentó en un primer momento más dificultades a la hora de establecer una selección de su obra, en por el hecho de que aparecen registradas en el archivo cuatro variantes de su nombre<sup>239</sup> –Conejos *menor*, Joseph Simón Conejos, Conejos *mayor*, Joseph Conejos–. Para evitar posibles errores debido a las dudas que suscitaban las variantes en sus nombres y ante la posibilidad de que pudiese tratarse de dos personas diferentes, en los albores de esta investigación opté por incluir en la edición musical únicamente obras firmadas por Joseph Conejos (o, en su caso, *maestro Conejos* o *mosén Conejos*).

La segunda dificultad que se presenta a la hora de hacer una selección de su repertorio surge del hecho de que un elevado número de estas composiciones no llevan fecha. El porcentaje de obras datadas es inferior a la mitad y, de ellas, la mayor parte pertenecen a la segunda mitad de su magisterio. Por otra parte, es probable que de esas 68 obras sin datar alguna fuese compuesta antes de su llegada a Jaca –durante su formación con Luis Serra en Zaragoza– y sin lugar a dudas alguna corresponderá a los últimos años de su magisterio –incluso posterior, como citaré a continuación–, excediendo el período en el que se enmarca esta tesis. Con todo esto, realizar una selección de repertorio de Joseph Conejos Igual atendiendo a criterios cronológicos resulta impracticable.

El desglose de las 40 obras datadas compuestas por J. Conejos Igual durante su magisterio en Jaca se muestra en el GRÁFICO 12. En él puede verse que durante los siete primeros años, entre 1734 y 1740, solamente aparecen fechadas cuatro obras, de las que dos están firmadas como Joseph Simón Conejos. Con este nombre se localiza una obra más, de 1741, y otras siete sin fecha. Firmadas por Joseph Conejos *menor* se conservan cinco obras y una de Conejos *mayor*, todas ellas sin datar. Con respecto al pico de composiciones de 1746 cabría pensar que tuviese relación con la coronación de Fernando VI o la reciente creación del seminario jaqués, que habría ocasionado un mayor trasiego de personalidades eclesiásticas en los comienzos de su actividad. Finalmente, existen además 9 obras de Conejos posteriores a su magisterio, datadas entre 1763 y 1768, que no he incluido en el gráfico por exceder cronológicamente del

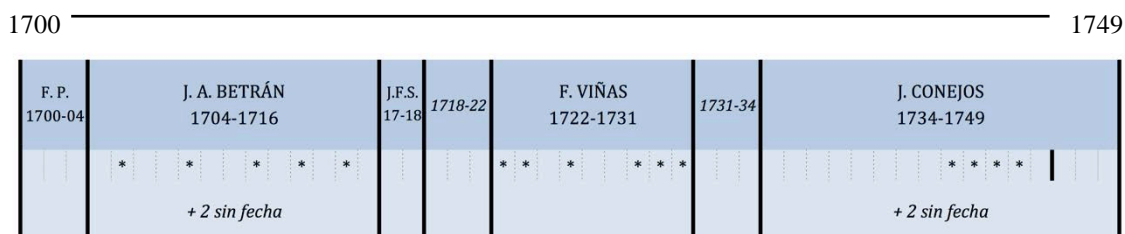
<sup>239</sup> Para ampliar información sobre las obras de este compositor, véase el inventario relacionado en el anexo V de este trabajo, volumen III, pp. 88-91.

período analizado. En cualquier caso, las más de sesenta obras sin fechar sin duda modificarían los resultados de este gráfico, por lo que resulta arriesgado sacar conclusiones sobre la cronología de su producción, al no disponer de los datos suficientes para hacerlo.



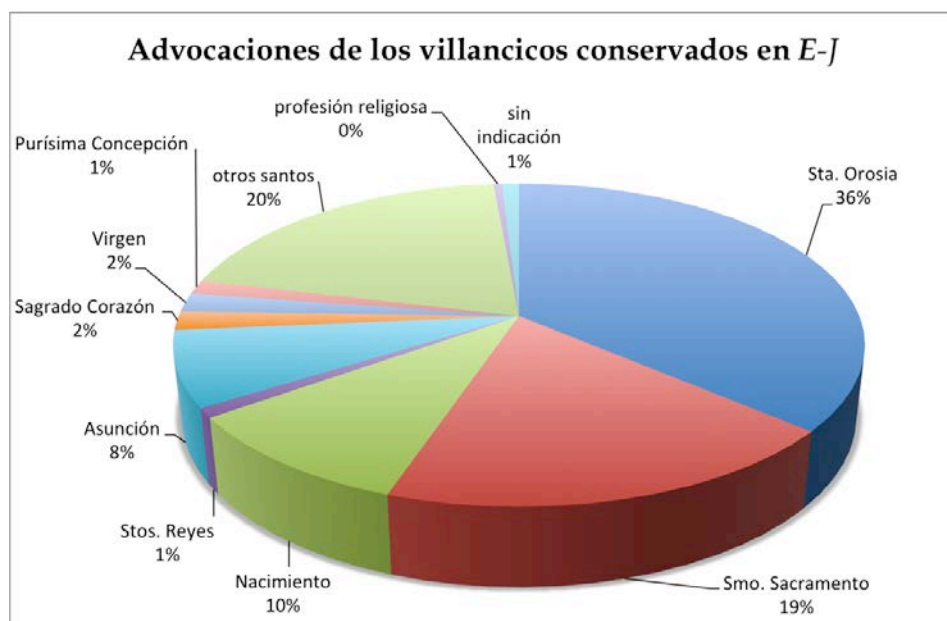
**GRÁFICO 12** - Cronología de las obras en castellano datadas de J. Conejos en *E-J*

En definitiva, la selección de las obras atendiendo a cuestiones cronológicas –en la medida en que ha sido posible hacerlo– puede verse en la siguiente línea temporal (GRÁFICO 13). Cada asterisco hace referencia a una obra seleccionada y está ubicada espacialmente en el lugar correspondiente al año de composición. Debajo indico las obras seleccionadas que están sin datar.



**GRÁFICO 13** - Cronología de las obras seleccionadas para este estudio

Otro de los parámetros tenidos en cuenta en la selección de obras ha sido la advocación a la que están dedicados los villancicos, cantatas, letras, coplas, cuatros, tercios, dúos, gozos y tonadas compuestos por Betrán, Viñas y Conejos. En el GRÁFICO 14 muestro el porcentaje de atribuciones de todas las obras de estos tres maestros durante la primera mitad de siglo. Dado que más de la mitad de las obras de J. Conejos están sin datar y su magisterio excede en tres años al período en el que se enmarca este estudio, he considerado incluir en este gráfico todas sus composiciones, aun a sabiendas de que algunas de ellas serán de años posteriores a 1746, considerando que la variación de porcentajes sería mucho mayor si omitiese en este gráfico las 69 obras no fechadas.



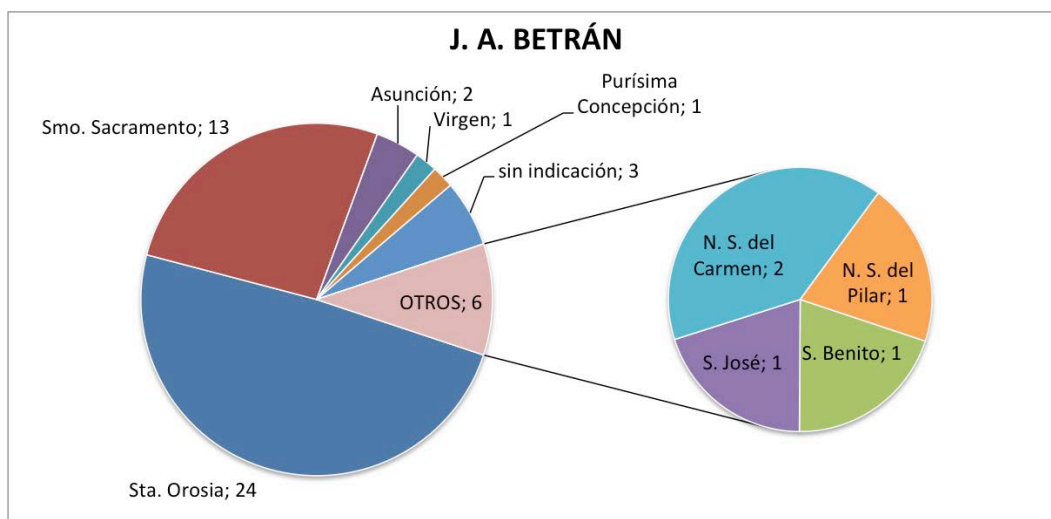
**GRÁFICO 14** - Advocaciones en los villancicos de J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual

Como puede verse, un tercio del total de villancicos de este período están dedicados a santa Orosia, patrona de la ciudad; un porcentaje inferior son villancicos al Santísimo Sacramento; y del resto, un 45% del total, tan solo una cuarta parte están dedicados al Nacimiento.

Analizando estos datos por autores, es destacable que entre los villancicos de J. A. Betrán (GRÁFICO 15) no hay ninguno dedicado al Nacimiento. El origen de esto podría ser ajeno a la capilla de música y estar condicionado simplemente por factores climatológicos; sin duda, la noche del 24 de diciembre, la temperatura en Jaca –tanto en el exterior como en el interior de la catedral– era considerablemente baja, lo que podría supeditar la duración de la celebración litúrgica. Por el contrario, se registra un elevado porcentaje de obras de los tres compositores dedicadas a santa Orosia –25 de junio–, al Santísimo Sacramento –primavera– o a la Asunción –agosto–, celebraciones coincidentes con estaciones cálidas. Por otra parte es llamativa la existencia de un villancico de Betrán compuesto en 1702, durante el magisterio provisional de F. Piedrafita, dedicado a la Purísima Concepción, festividad de tradición española desde mediados del siglo XVII<sup>240</sup> pero todavía no muy extendida.

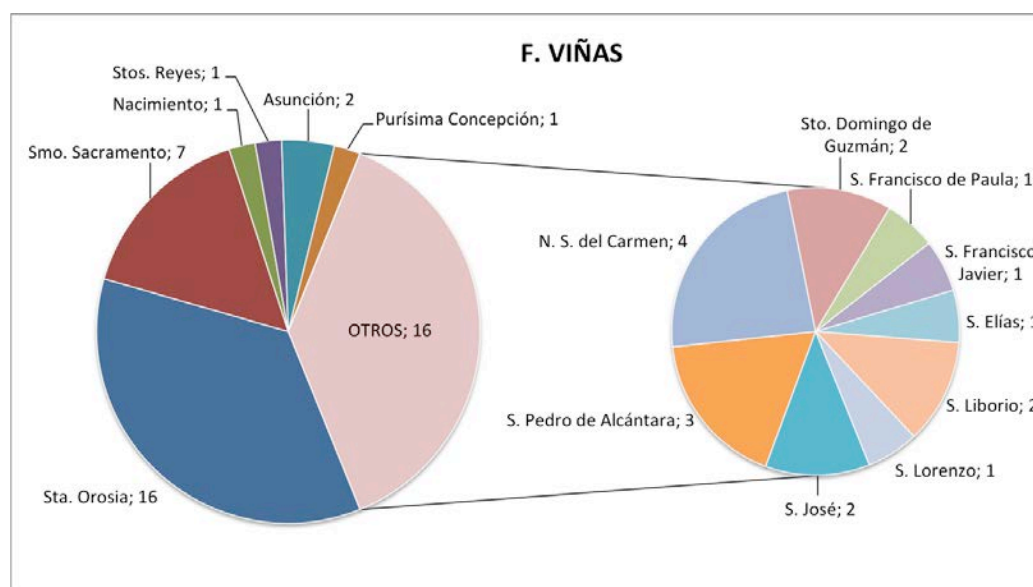
<sup>240</sup> La Inmaculada Concepción no fue establecida como dogma hasta 1854, sin embargo es fiesta de carácter nacional en España desde 1644 y fue declarada fiesta de guardar en toda la Iglesia Católica en 1708, por orden del papa Clemente XI. En España, principal promotora de este dogma, aumentaron durante el siglo XVII los villancicos a la Purísima.





**GRÁFICO 15** - Advocaciones de los villancicos de Betrán

En el caso de Viñas (GRÁFICO 16) los villancicos dedicados a santa Orosia suponen una tercera parte del total de su obra y junto con los dedicados al Santísimo Sacramento son las dos advocaciones a las que están dedicados la mitad de ellos. El resto están compuestos para otras festividades, Asunción, Reyes y tan solo uno al Nacimiento. Sin embargo, debido al hecho fehaciente del extravío de algunas de sus composiciones –téngase en cuenta que se localizan en el archivo jaqués solamente 85 composiciones de las 139 que entregó al cabildo al renunciar al puesto en 1731–<sup>241</sup>, o la posibilidad de que se hubiera llevado consigo a Calahorra parte de los trabajos realizados en Jaca, este porcentaje no es significativo de su producción.

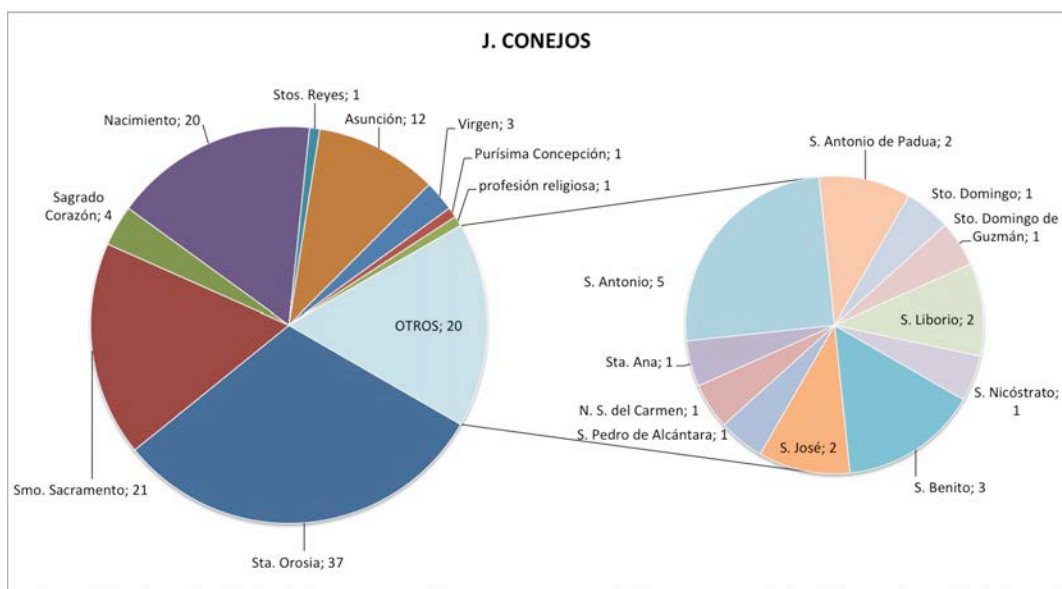


**GRÁFICO 16** - Advocaciones de los villancicos de Viñas

<sup>241</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (25.11.1731): «[...] Leyo el S. Dean un memorial de despedida de D.<sup>n</sup> Franc. Viñas M.<sup>o</sup> de Capilla, en que por averle elegido en Cab. de la S.<sup>ta</sup> Ig.<sup>a</sup> Cathl de Calahorra [...] entrega ciento treinta y nueve obras suyas de Missas, Psalmos y varios villancicos Latino y Castellanos, Lamentaciones y a mas vuelve las obras antiguas de la Ig.<sup>a</sup> que se le tenían encomendadas [...]».

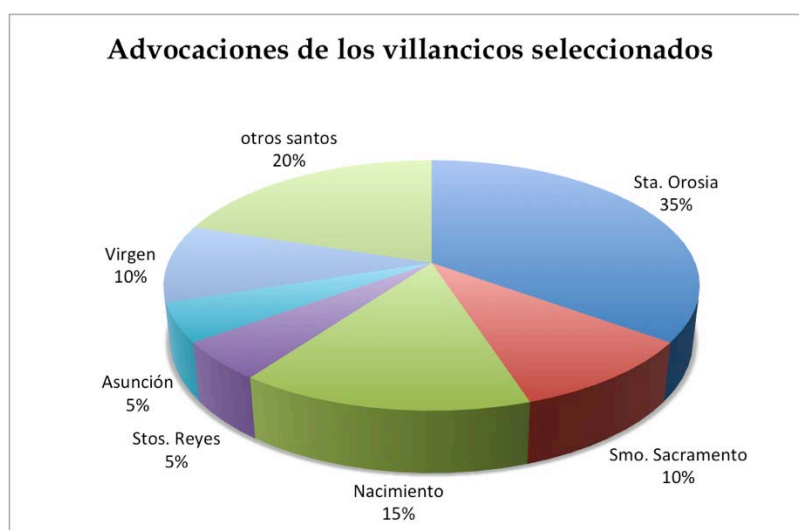


Finalmente, puede verse que a grandes rasgos, los porcentajes en la obra de J. Conejos Igual son bastante similares a sus antecesores (GRÁFICO 17). La mayor parte de villancicos corresponden a santa Orosia, y junto con los del Santísimo Sacramento alcanzan casi la mitad del gráfico. La principal diferencia de J. Conejos Igual con sus predecesores es la aparición de un elevado número de villancicos dedicados al Nacimiento (20 de un total de 118).



**GRÁFICO 17 - Advocaciones de los villancicos de Conejos**

Atendiendo a estos porcentajes, y comparando los resultados con el GRÁFICO 14, he seleccionado 19 villancicos, manteniendo en la medida de lo posible las mismas proporciones, obteniendo los siguientes resultados (GRÁFICO 18):



**GRÁFICO 18 - Advocaciones en los villancicos seleccionados para este estudio**

En último término, he elegido obras que permitan ofrecer una muestra de la mayor parte de combinaciones posibles en cuanto al empleo de recursos instrumentales y vocales (TABLA 19). Con este criterio he incluido 4 obras con órgano, 1 con chirimía, 5 con violín y 4 con oboe. En cuanto al empleo de coros y dobles coros se han mantenido de forma equilibrada: 5 villancicos, letras o cantatas para menos de 5 voces y 9 villancicos para más de 5 voces, distribuidos en dos coros.

nº coros nº voces	1 coro				2 coros			
	2	3	4	5	5	6	7	8
<b>BETRÁN</b>	2 obras				5 obras			
<i>El sol, lucero mayor</i>								
<i>El sol claro de Bohemia</i>								
<i>Nave hermosa de los cielos</i>								
<i>Al convite sagrado</i>								
<i>Luz soberana, espera</i>								
<i>Corazón, que el Argel de la culpa</i>								
<i>De virtudes peregrinas</i>								
<b>VIÑAS</b>	2 obras				4 obras			
<i>Bien es que hoy José celoso</i>								
<i>Para introducir festivos aplausos</i>								
<i>Hoy al campeón sagrado</i>								
<i>Señores, chiste me vuelva</i>								
<i>Orosia galana</i>								
<i>Ah del monte, ah del puerto</i>								
<b>CONEJOS</b>	6 obras				0 obras			
<i>En el portal de Belén</i>								
<i>Bárbaro rey, detente</i>								
<i>Como en Belén esta noche</i>								
<i>Al tránsito de María</i>								
<i>Chiquito mío</i>								
<i>Llegad, flores bellas</i>								

TABLA 19 - Número de voces y coros en las obras seleccionadas

Después de tener en cuenta todos estos parámetros, y pretendiendo en todo momento –pese a las dificultades en algunos casos citadas– ofrecer una muestra representativa según la cronología, advocación, formación del coro y presencia instrumental, el resultado de la selección es el siguiente:

		AÑO	ADVOCACIÓN		Nº VOCES								FORMACIÓN CORO								INSTRUMENTACIÓN									
					1 coro				2 coros				coro 1º (solistas)						coro 2º											
				Santa Orosia Nacimiento Epifanía Smo. Sacramento Nra. Sra. del Carmen San Pedro de Alcántara Virgen Asunción Natividad de la Virgen San José	2	3	4	5	5	6	7	8	S1	S2	S3	A1	A2	T	S	A	T	b	chirimía violin oboe [indeterminado] bajo bajón órgano acompañamiento acompañamiento continuo							
BETRÁN	El sol, lucero mayor	1705																												
	El sol claro de Bohemia	1708																												
	Nave hermosa de los cielos	1711																												
	Al convite sagrado	1713																												
	Luz soberana, espera	1715																												
	Corazón, que el Argel																													
	De virtudes peregrinas																													
VIÑAS	Bien es que hoy José celoso	1722																												
	Para introducir festivos aplausos	1723																												
	Hoy al campeón sagrado	1725																												
	Señores, chiste me vuelva	1728																												
	Orosia galana	1729																												
	Ah del monte, ah, del puerto	1730																												
CONEJOS	En el portal de Belén	1742																												
	Bárbaro rey, detente	1743																												
	Como en Belén esta noche	1744																												
	Al tránsito de María	1745																												
	Chiquito mío																													
	Llegad, flores bellas																													

TABLA 20 - Principales características de los villancicos seleccionados

## 4.2. DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES<sup>242</sup>

Todas las fuentes seleccionadas para realizar este estudio, que han sido transcritas críticamente y editadas musicalmente, se conservan en el archivo musical de la catedral de Jaca en buen estado, debidamente protegidas y clasificadas, y no presentan apenas deterioro en el papel, –como sucede en otras fuentes consultadas, en las que la corrosión de la tinta o el ataque de hongos, insectos u otros seres vivos, han producido daños en mayor o menor grado–, por lo que su localización y manejo han resultado satisfactorios en todo momento.

Las obras localizadas de los tres maestros de capilla muestran rasgos caligráficos muy característicos que no se repiten en obras de otros compositores anteriores o posteriores, lo cual parece ser un indicio de que las copias ‘a papeles’ de sus obras pudieron haber sido realizadas por ellos mismos –algo no habitual entre los maestros de capilla, que encargaban tales tareas a los copistas–. Esta circunstancia, precisamente, me ha permitido plantear algunas de las vías de recepción y reutilización de repertorio que he expuesto en los capítulos anteriores, así como atribuir a Joseph Antonio Betrán, Francisco Viñas o Joseph Conejos Igual algunos anónimos (dedicados a la patrona de la ciudad, y por tanto, compuestos casi con certeza por los maestros de capilla). Los rasgos que caracterizan las obras de estos tres compositores –ya fuesen anotadas por ellos mismos o por algún copista vinculado a su magisterio y no documentado en períodos anteriores o posteriores– son los siguientes:

La peculiaridad más llamativa de las obras de J. A. Betrán es la forma de corazón que tienen las cabezas de las notas, consecuencia de la escritura con pluma, aunque de escasa presencia en otras obras del archivo jaqués. Los textos literarios están escritos en letra cursiva inclinada hacia la derecha y con trazos separados para cada una de las letras, que son bastante angulosas y proporcionalmente más altas que anchas.

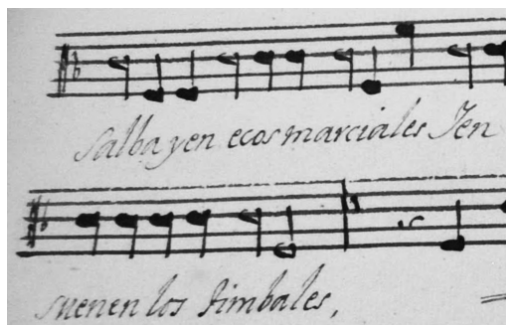


IMAGEN 113 - Caligrafía de las obras de J. A. Betrán

Los manuscritos de Francisco Viñas llaman la atención por la limpieza y la elegancia en la escritura. Sus trazos están llenos de curvas, y el equilibrio entre la altura

<sup>242</sup> La descripción detallada del contenido musical de las fuentes y las dudas o dificultades que han surgido durante su transcripción y edición musical pueden verse en las notas críticas incluidas al comienzo del volumen II.

y la anchura de los óvalos ofrece unas letras algo más redondeadas. Un rasgo distintivo de sus obras es la forma tan estilizada que da a la letra «f», cuyo trazo ascendente retrocede en el último momento formando un bucle doble, resultando una letra claramente distinta a la registrada en los manuscritos de J. A. Betrán y J. Conejos Igual.

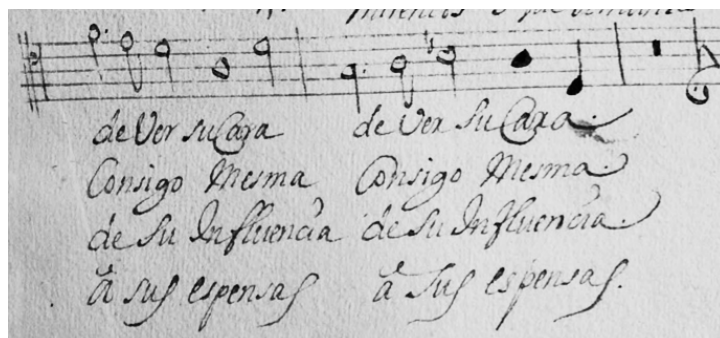


IMAGEN 114 - Caligrafía de las obras de F. Viñas

En el caso de Joseph Conejos Igual, los rasgos más identificativos son la jamba de la letra «g» –el trazo inferior– que tiene forma de número «3», el trazo final ascendente –en arpón– de la «p», «q», «f» (incluso «l»), o la forma en espiral del punto de la «i» (IMÁGENES 115 y 116). Los trazos iniciales y finales en algunas letras presentan un punto más grueso –denominado gancho– como consecuencia de una mayor transferencia de tinta al papel al apoyar la pluma para iniciar la escritura o bien, al detener el movimiento al final de la misma (véase el trazo inicial y final de la primera letra de la palabra «sagrado»).

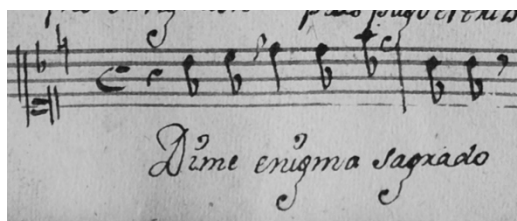


IMAGEN 115- Caligrafía de las obras de J. Conejos Igual

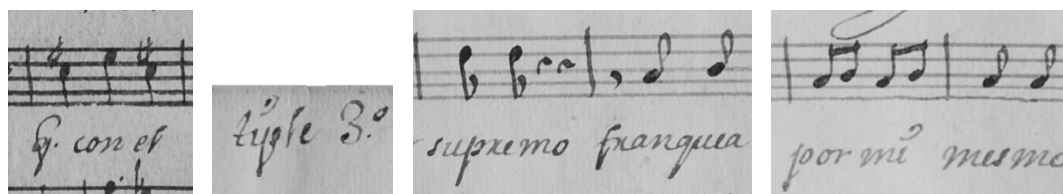


IMAGEN 116 - Rasgos caligráficos de Joseph Conejos Igual

Centrando la atención en las características de las diecinueve obras seleccionadas, se puede observar que las siete composiciones de J. A. Betrán están anotadas en claves altas, mientras que las de F. Viñas y J. Conejos Igual, utilizan claves

naturales<sup>243</sup>. J. A. Betrán y F. Viñas emplean en sus obras los compases tradicionales del siglo anterior –de compasillo y de proporción (a excepción de *Ah del monte, ah del puerto*, en el que ya aparecen guarismos)–, al contrario que J. Conejos Igual, que utiliza compases quebrados en todas ellas –siendo *En el portal de Belén* la única obra de las seleccionadas que incorpora también compases de proporción en las dos primeras secciones<sup>244</sup>. En las obras de J. A. Betrán, la acentuación del texto, dada la ausencia de líneas divisorias, se subsana a menudo en los compases ternarios mediante la coloración de la figuración, a manera de aviso para los intérpretes en aquellos casos en los que se establecen sínkopas. Las composiciones de F. Viñas presentan todavía ennegrecimiento en algunos valores, aunque su empleo no siempre se corresponde con esta finalidad, por lo que pudiera pensarse que el copista ya no estuviese familiarizado con esta técnica heredada del siglo anterior que había comenzado a entrar en desuso.

En lo referente a las voces, las obras de Betrán –a excepción, obviamente, de los dos dúos– y todas las de Viñas están escritas para dos coros y en ellos el bajo es siempre instrumental –salvo el villancico *Señores, chiste me vuelva* que está anotado para un coro a cuatro voces–, mientras que las seis obras de Conejos Igual son para un único coro y el bajo –que tiene un tratamiento instrumental– está anotado aparte del coro<sup>245</sup>.

He optado por presentar la descripción de las fuentes seleccionadas mediante unas fichas que permiten consultar los datos básicos de cada obra de forma cómoda y rápida, al estar estructuradas todas ellas en dos tablas, siguiendo un mismo patrón en cada una de las diecinueve composiciones. Debido a que algunas de estas fichas ocupan una página completa y no queda espacio en la misma página para añadir algunas particularidades de las obras, y considerando prioritario que todas las fichas mantengan el mismo formato (una página por ficha), procedo, en primer lugar, a detallar algunos aspectos identificativos de cada obra antes de pasar a presentar las correspondientes fichas descriptivas.

**[I] *El sol, lucero mayor*, J. A. BETRÁN**  
**y [II] *El sol claro de Bohemia*, J. A. BETRÁN**

Ambos son villancicos a santa Orosia y están escritos para 7 voces distribuidas en dos coros –con bajo instrumental en el Coro 2– y acompañamiento. Emplea claves altas y está escrito en compases de proporción (Z) y de compasillo (C). No registra líneas divisorias, por lo que la acentuación del texto en los compases ternarios está indicada mediante el ennegrecimiento de los valores correspondientes.

**[III] *Nave hermosa de los cielos*, J. A. BETRÁN**

Se trata de un villancico a santa Orosia compuesto para 8 voces distribuidas en dos coros –con bajo instrumental en el Coro 2–, acompañamiento al Coro 2 y acompañamiento general dedicado a santa Orosia. Está anotado en claves altas y alterna

<sup>243</sup> Esto es significativo de la evolución estilística a la que haré referencia en el capítulo 5.

<sup>244</sup> El análisis de la modernización de las claves y los compases puede consultarse de forma extensa en los diferentes apartados del capítulo 5.

<sup>245</sup> Del mismo modo a la nota anterior, el empleo de recursos vocales e instrumentales, puede consultarse en el capítulo 5.

compases de compasillo y de proporción (C y C3), sin líneas divisorias –salvo en los cambios de textura y en algunos cambios de compás dentro de una misma sección– y emplea el ennegrecimiento para establecer los acentos prosódicos.

Incluye una parte instrumental, no especificada, que parece ser el acompañamiento del Coro 2, en el que se registran fragmentos anotados en clave de *do* en 4ª línea y otros, a dos voces, en clave de *sol* en segunda línea..



IMAGEN 117 - J. A. BETRÁN. *Nave hermosa de los cielos* (acompañamiento a Coro 2)

#### [IV] *Al convite sagrado*, J. A. BETRÁN

Es un villancico al Santísimo escrito para 8 voces, repartidas en dos coros con bajo instrumental en el segundo de ellos, más acompañamiento. Está anotado en claves altas y las dos secciones que lo forman están escritas en compás de proporción (Z). Incluye alguna línea divisoria, no sistemática, indicativa de un punto de encuentro entre las voces o de incorporación de otras voces del coro tras un fragmento interpretado por una sola voz.

#### [V] *Luz soberana, espera*, J. A. BETRÁN

Se trata de un villancico a 5 voces, que el compositor identifica como «villancico con instrumentos», compuesto para Tiple solo, por una parte, y tiple de chirimía, Alto, Tenor y bajo instrumental, en el Coro, más acompañamiento, en lo que sería una concepción típica del siglo XVII. Está anotado en claves altas y tanto el estribillo como las coplas emplean compás de compasillo.

Lleva anotado un texto dedicado al Santísimo Sacramento añadido bajo el texto original –a santa Orosia–. Las coplas están escritas dos veces, dado que la intervención de las voces es diferente en ambas versiones; mientras que las coplas a santa Orosia están escritas para solo (1ª y 3ª) y para dúo (2ª y 4ª), las cuatro coplas al Santísimo son iguales y están anotadas para dos voces.

#### [VI] *Corazón, que el Argel de la culpa*, J. A. BETRÁN

Son unas ‘letras’ a la Natividad de la Virgen. Los tres pliegos que forman la obra están sin identificar, si bien, por el empleo de claves y la aplicación del texto, se puede considerar que corresponden a dos Triples y acompañamiento. La única sección que conforma la obra está anotada en compás de proporción (Z) y no lleva anotada ninguna línea divisoria.

En el papel del acompañamiento, bajo las coplas, hay anotado un segundo juego de seis coplas –no pertenecientes a esta obra– que presenta un acompañamiento para las coplas impares y otro diferente para las pares (IMAGEN 118). Los incipits literarios no se corresponden con ninguna de las composiciones en romance de J. A. Betrán –que pueden consultarse en el anexo V– ni con ninguna de las composiciones en castellano de otros autores o anónimas localizadas en el archivo musical.



IMAGEN 118 - J. A. BETRÁN. *Corazón, que el Argel de la culpa* (coplas añadidas, no identificadas)

#### [VII] *De virtudes peregrinas*, J. A. BETRÁN

Se trata de unas ‘letras’ a san José para dúo y acompañamiento en la que las dos partes vocales están sin identificar y anotadas en claves de *sol* y *do* en 2ª línea, de lo que se deduce que fueran pensadas para Tiple y Alto. Las coplas 1ª y 4ª son a dúo, mientras que el resto (2ª, 3ª, 5ª y 6ª) están escritas para una voz sola. El compás empleado es de proporción (Z) y, al igual que en el resto de obras descritas de J. A. Betrán, no se registra ninguna línea divisoria.

#### [VIII] *Bien es que hoy José celoso*, F. VIÑAS

Es un villancico a san José compuesto para 7 voces distribuidas en dos coros, de las que el bajo del Coro 2 es instrumental. Está anotado en claves naturales y emplea compases de compasillo y de proporción (CZ), con algunos valores ennegrecidos y líneas divisorias, aunque no de forma sistemática.

#### [IX] *Para introducir festivos aplausos*, F. VIÑAS

Se trata de un villancico a la virgen del Carmen para 7 voces repartidas en dos coros –con bajo instrumental en el segundo–. Está anotado en claves naturales y las tres secciones que lo forman están escritas en compás de proporción (CZ). Tiene algunos valores ennegrecidos aunque ya empieza a introducir líneas divisorias, pero no de forma normalizada.



[X] *Hoy al campeón sagrado*, F. VIÑAS

La obra está dedicada a san Pedro de Alcántara –fraile de la orden franciscana, a la que también pertenecía Francisco Viñas–, y compuesta para seis partes vocales, dos instrumentales –oboe y un instrumento monódico no identificado– y órgano. Teniendo en cuenta la instrumentación utilizada por Viñas en otras composiciones de ese mismo año, podría tratarse de chirimía, oboe, violín o flauta. El otro instrumento empleado en este villancico es el oboe, y en su papel no especifica si es oboe 1º o 2º, lo que hace suponer que sea el único oboe que intervenga en la obra, lo que hace descartar la posibilidad que el papel no identificado sea para el mismo instrumento. Lo más probable parece ser que fuera pensado para chirimía o violín, hipótesis que se ve reforzada después de analizar la instrumentación empleada por Viñas en las 43 obras en romance localizadas<sup>246</sup>.



IMAGEN 119 - F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado* (instrumento no identificado)

[XI] *Señores, chiste me vuelva*, F. VIÑAS

Este villancico a santa Orosia está compuesto para cuatro voces y acompañamiento<sup>247</sup>. Está anotado en claves naturales y las tres secciones emplean compases de proporción (CZ) y, aunque ya presenta bastantes líneas divisorias, todavía utiliza ennegrecimiento para establecer la acentuación del texto.

[XII] *Orosia galana*, F. VIÑAS

Se trata de un villancico a santa Orosia compuesto para cinco voces –en dos coros, con bajo instrumental–, oboe y acompañamiento. A diferencia del resto de las partes, el papel del oboe está anotado en formato vertical. Tanto el estribillo como las coplas están registradas en compás de proporción (CZ) y, del mismo modo que las obras

<sup>246</sup> El empleo de los recursos instrumentales durante el magisterio de Viñas, puede verse ampliado en el capítulo 5.1.

<sup>247</sup> *Señores, chiste me vuelva* y *Ah del monte, ah del puerto* son las dos únicas obras en romance de Francisco Viñas que, pese a estar escritas para un único coro, están identificadas como villancico. Una mayor información sobre las tipologías empleadas por F. Viñas puede verse en las páginas 225-231.

anteriores, está anotado en claves naturales e incluye líneas divisorias aunque de forma no sistemática.

**[XIII] *Ah del monte, ah del puerto*, F. VIÑAS**

Este villancico para santa Orosia está escrito para cuatro voces, dos violines y dos acompañamientos. El segundo violín indica la opción de interpretarlo con oboe. Uno de los acompañamientos está escrito para dos manos y ofrece indicaciones de registración de órgano, mientras que el otro indica «acompañamiento continuo» y únicamente está anotada la mano izquierda. En la portada está especificada la formación del coro, a cuatro voces, sin embargo se localizan seis papeles diferentes. Una vez transcrita la obra, se comprueba que la duplicidad de los papeles de Tiple y Alto se debe a la intervención solista de estas voces en alternancia con el coro «a 4» durante los diálogos entre el moro Muza y la princesa Orosia de Bohemia. El Bajo en esta composición, a diferencia de la mayoría de las obras de F. Viñas, es vocal.

**[XIV] *En el portal de Belén*, J. CONEJOS IGUAL**

Se trata de un villancico al Nacimiento compuesto para cuatro voces y violín –según se indica en la portada del mismo– además de bajo –posiblemente de cuerda– y acompañamiento. Está anotado en claves naturales y de todos los villancicos de Joseph Conejos Igual localizados en Jaca, este es el único que utiliza compases de proporción en algunas secciones, combinados con compás de 6/8 en el aria.

**[XV] *Bárbaro rey, detente*, J. CONEJOS IGUAL**

Este villancico de Reyes está compuesto para cinco voces –en un solo coro–, violín, bajón y acompañamiento. Está anotado en claves naturales y todas las secciones están anotadas con compases quebrados. Uno de las características más llamativas de esta obra es que es la primera de esta selección en la que se registran tresillos:

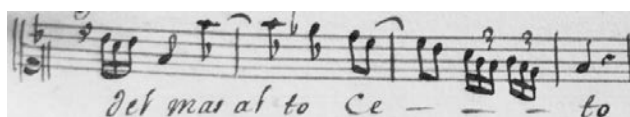


IMAGEN 120 - J. CONEJOS. *Bárbaro rey, detente* (Tiple; estribillo, cc. 27-30)

**[XVI] *Como en Belén esta noche*, J. CONEJOS IGUAL**

Este villancico de chanza al Nacimiento está compuesto para cuatro voces blancas, oboe, bajón y acompañamiento continuo<sup>248</sup>. La función instrumental del bajo está

<sup>248</sup> Solo una obra más de J. Conejos Igual compuesta para más de tres voces incluye exclusivamente voces blancas (*Ea, señoras mías*. E-J, 636), prescindiendo de la tesitura de Tenor –presente en la mayor parte de sus obras– o de Bajo vocal –registrado en escasas ocasiones. Sobre el empleo de recursos vocales en las composiciones de este maestro de capilla, véase páginas 221-224.

claramente especificada mediante la indicación «baxo aparte al 4º». Las tres secciones están anotadas en compases quebrados (2/4 y 3/4). El acompañamiento continuo, a partir del compás 65 del estribillo, tiene escritas las notas que deben interpretarse con las contras del órgano, que habitualmente durante este período solían dejarse a voluntad del organista. La transcripción de esta sección del estribillo da lugar a 19 compases idénticos en el acompañamiento, en los que se anota la nota *re* en tres octavas diferentes, como puede verse en esta imagen:



IMAGEN 121 - J. CONEJOS. *Como en Belén esta noche* (acomp.<sup>to</sup> continuo; estribillo, cc. 65-72)

El compositor anota las indicaciones «como está» y «contra», estableciendo el modo en que deben interpretarse: las dos notas superiores mediante el teclado del órgano y sin armonización, es decir, *tasto solo*, y la nota inferior con los pedales, «contras». Este singular acompañamiento evoca el sonido del molino del que habla el texto en ese fragmento del estribillo: «al son, sonsonete que forma el molino, con sus tarabillas, su gresca y bullicio».

#### [XVII] *Al tránsito de María*, J. CONEJOS IGUAL

Este villancico dedicado a la Asunción está compuesto para cuatro voces, violín, bajón y acompañamiento. La primera sección está indicada en compás de 3/8, sin embargo la figuración rítmica de todas las partes vocales e instrumentales corresponde a compás de 3/4.

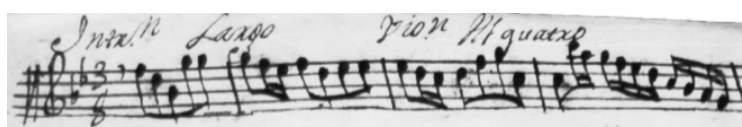


IMAGEN 122 - J. CONEJOS. *Al tránsito de María* (violín; introducción, cc. 1-4)

#### [XVIII] *Chiquito mío*, J. CONEJOS IGUAL

Se trata de un villancico al Nacimiento compuesto para tres voces, violín y órgano. El manuscrito de esta obra muestra claros indicios de no haber sido copiado por la misma mano que la mayor parte de las obras de J. Conejos Igual. Los datos identificativos de la obra, que están escritos en el verso del segundo pliego del órgano, a modo de portada, presentan grandes diferencias con el resto de obras seleccionadas, incluso con la mayoría de obras del compositor conservadas en el archivo, en las que los datos anotados en la portada habitualmente ofrecen una información más completa de la obra.

La anotación de las diferentes secciones, que comienzan en su mayoría coincidiendo con un paso de hoja, y la ausencia de indicaciones que establezcan el

orden en su interpretación, así como la falta de precisión en la anotación de las repeticiones, plantea algunas dudas a la hora de establecer la estructura general de la obra, al tiempo que refuerza la hipótesis de que el copista no fuera el propio compositor, quien en otras composiciones deja bien anotadas todas las indicaciones necesarias para una correcta ejecución por parte de los músicos.

El papel de violín incluye una parte vocal no especificada anotada en clave de C-3, que interviene en tres ocasiones a lo largo de la obra. Las tres secciones vocales alternan con otras tres secciones instrumentales, lo que sugiere que fuera el propio violinista el que interpretase la parte de Contralto. Este villancico, que asigna una doble función para uno de los miembros de la capilla de música, posiblemente estuvo pensado para ser interpretado por Luis Entrena, músico que ingresó en la capilla en 1735 y de quien las actas capitulares que recogen su admisión dejan testimonio de su doble formación<sup>249</sup>.

#### [XIX] *Llegad, flores bellas*, J. CONEJOS IGUAL

El último de los villancicos seleccionados está dedicado a la Virgen y compuesto para cuatro voces, con bajón y acompañamiento. Se localiza un papel para voz, sin especificar el registro, escrito en clave de *do* en 1ª línea, y por tanto, para Tiple, en el que solamente están anotados el recitado y aria. Una vez realizada la transcripción completa de la obra se comprueba que se trata de una duplicación del papel de Alto, en el que además, en el aria, se ha omitido el nombre de «María» y se ha sustituido por la letra «N», inicial de «nombre», lo que sugiere que se trate de una realización posterior al original –pensado para Alto y dedicado a la Virgen–, adaptado para Tiple, ante una posible ausencia del Contralto, y además con la posibilidad de ser reutilizado para diferentes advocaciones<sup>250</sup>.



---

<sup>249</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (30.04.1735). [Sobre los beneficios de El Pilar]: «[...] El 3º se dio a fr. Luis Entrena religioso carmelita contralto y violinista para que sirba en la capilla [...]».

<sup>250</sup> Sobre la reutilización del texto de este villancico, véase páginas 160-161.

La descripción detallada de las obras seleccionadas se presenta a continuación en las siguientes fichas. Cada una de ellas está formada por dos tablas; en la primera incluyo los datos generales de cada obra, así como la información que se registra en la portada de la obra:

- Localización de la obra:
  - Nombre del archivo
  - Signatura
- Datos de la obra:
  - Compositor –normalizado–
  - Fecha –si está anotada en la fuente–
  - Título diplomático
  - Número de papeles que forman la obra (en caso de estar incompleta indico el número de papeles que se conservan)
  - Disposición y medidas del folio (alto x ancho) según la orientación adecuada para su lectura: ‘plegado’ –tiene *recto* y *verso*–; ‘desplegado’ –solo tiene *recto* y sus dimensiones son el doble que un folio plegado–; ‘cortado’ –solo tiene *recto* y sus dimensiones son la mitad que un folio desplegado, siendo visiblemente del mismo tamaño que uno plegado–.









En la segunda tabla ofrezco una descripción más detallada de las fuentes. En ella pueden verse las partes vocales e instrumentales agrupadas según su función, indicada en la primera columna (Coro 1, Coro 2, bc). En la siguiente columna se anotan las claves utilizadas –según normativa del RISM– y la armadura. A continuación, escrito en un pentagrama para facilitar su lectura, anoto el ámbito real de las voces (en aquellas obras escritas en claves altas, la indicación corresponde al ámbito resultante una vez transportadas). En la última columna incluyo, en primer lugar y en cursivas el nombre de cada una de las voces o instrumentos del modo en que se registran en los manuscritos, sin normalizar (respetando el uso de mayúsculas y minúsculas, la acentuación, la numeración y las abreviaturas). A continuación, describo el contenido de los pliegos de cada una de las voces o instrumentos. Al ser papeles sueltos, la numeración se reinicia en cada una de las partes. Para indicar las secciones he empleado las siguientes abreviaturas (aquellas que no están indicadas en los manuscritos las escribo entre corchetes):

I	introducción	A	aria
E	estribillo	R	recitado
C	coplas	Rem	remate
O	apertura	R. <sup>ta</sup>	respuesta

Debajo de las tablas hago referencia, en primer lugar, a las claves empleadas –altas o naturales– y a la modalidad; en segundo lugar, indico los recursos vocales e instrumentales que intervienen en cada una de las secciones; finalmente, de forma gráfica, presento la duración en compases de cada una de las secciones y el porcentaje al que corresponde en la extensión total de la obra. En aquellos casos en los que existe una proporción áurea entre la proporción entre alguna de las secciones y la obra completa, la equivalencia está anotada debajo del gráfico.

[I] *El sol, lucero mayor* - J. A. BETRÁN

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b>	107
<b>Compositor:</b> BETRÁN, Joseph Antonio		<b>Fecha:</b>	1705
<b>Título diplomático:</b> Villan. <sup>co</sup> A.7: / A Santa Orosia: / El sol Luzero mayor: / de / Joseph Antonio Btran: / Año de 1705:			
<b>Nº folios:</b>	8	<b>Medidas:</b>	210 x 300 mm
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Portada:</b>	Sí
		<b>Estado:</b>	Completo

		CLAVE original	ÁMBITO transportado	ANOTACIONES
Coro 1	Tiple	G-2 1 b		Tiple 1º a 7, 1r. I-E; 1v. C
	Alto	C-2 1 b		Alto 1º a 7, 1r. I-E; 1v. C
	Tenor	C-3 1 b		Tenor 1º a 7, 1r. I-E; 1v. C
Coro 2	Tiple	G-2 1 b		Tiple 2º a 7, 1r. (cortado) E
	Alto	C-2 1 b		Alto 2º a 7, 1r. (cortado) E
	Tenor	C-3 1 b		Tenor 2º a 7, 1r. (cortado) E
	bajo	C-4 1 b		Bajo 2º a 7, 1r. (cortado) E
bc	acomp. <sup>to</sup>	C-4 1 b		Acomp. <sup>to</sup> , 1r. Portada; 1v. I-E-C

Anotado en claves altas, 1 bemol. MODO: Re æolio transportado (La æolio. IX tono, o IV para algunos tratadistas).









SECCIONES: INTRODUCCIÓN: Coro 1: S, A, T / acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / acomp.<sup>to</sup>; 4 COPLAS iguales (a solo y a 3): Coro 1: S, A, T / acomp.<sup>to</sup>

I	E	C (x4)
28	99	42
16,6%	58,6%	24,9%

$E \approx \phi$  del total

[II] *El sol claro de Bohemia* - J. A. BETRÁN

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b>	106
<b>Compositor:</b> BETRÁN, Joseph Antonio		<b>Fecha:</b>	1708
<b>Título diplomático:</b> Villan. <sup>co</sup> A 7:   A Santa Orossia   El sol Claro de bohemia   de   Joseph Antonio Betran			
<b>Nº folios:</b>	8	<b>Medidas:</b>	250 x 330 mm
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Portada:</b>	Sí
		<b>Estado:</b>	Completo

		CLAVE original	ÁMBITO transportado	ANOTACIONES
Coro 1	Tiple	G-2 1 b		Tiple 1º a 7, 1r. I-E; 1v. E-C
	Alto	C-2 1 b		Alto 1º a 7, 1r. I-E; 1v. E-C
	Tenor	C-3 1 b		Tenor 1º a 7, 1r. I-E; 1v. E-C
Coro 2	Tiple	G-2 1 b		Tiple 2º coro a 7, 1r. (cortado) E
	Alto	C-2 1 b		Alto 2º coro a 7, 1r. (cortado) E
	Tenor	C-3 1 b		Tenor 2º coro a 7, 1r. (cortado) E
	bajo	C-4 1 b		Baxo 2º a 7, 1r. (cortado) E
bc	acomp. <sup>to</sup>	C-4 1 b		Acomp. <sup>to</sup> a 7, 1r. Portada; 1v. I-E-C

Anotado en claves altas, 1 bemol. MODO: Fa jonio transportado (Do jonio, XI tono o V tono para algunos tratadistas)

SECCIONES: INTRODUCCIÓN: Coro : S, A, T / acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / acomp.<sup>to</sup>; 7 COPLAS (iguales, a dúo y a 3): Coro 1: S, A, T / acomp.<sup>to</sup>

I	E			C (x7)	
22	31	125		22	6
11%	18%	61%		11%	3%

2ª sección E =  $\phi$  del total

[III] *Nave hermosa de los cielos* - J. A. BETRÁN

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 99	
<b>Compositor:</b> BETRÁN, Joseph Antonio		<b>Fecha:</b> 1711	
<b>Título diplomático:</b> <i>Billan.<sup>co</sup> A S.<sup>ta</sup> Orossia / Nave hermosa de los Cielos: / a 8 / de / Joseph Antonio Betran</i>			
<b>Nº folios:</b> 10	<b>Medidas:</b> 210 x 320 mm		<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Estado:</b> Completo	

		CLAVE original	ÁMBITO transportado	ANOTACIONES
Coro 1	Tiple 1	G-2 1 b		Tiple 1º a 8, 1r. E; 1v. E-C
	Tiple 2	G-2 1 b		Tiple 2º de 1º choro a 8, 1r. E; 1v. E-C
	Alto	C-2 1 b		Alto 1º a 8, 1r. E; 1v. E-C
	Tenor	C-3 1 b		Tenor 1º a 8, 1r. E; 1v. E
Coro 2	Tiple	G-2 1 b		Tiple 2º a 8, 1r. E; 1v. E
	Alto	C-2 1 b		Alto 2º a 8, 1r. E; 1v. E
	Tenor	C-3 1 b		Tenor 2º a 8, 1r. (cortado) E
	bajo	C-4 1 b		Baxo 2º a 8, 1r. (cortado) E
bc	[ i ]	G-2 1 b C-4 1 b		[sin indicación], 1r. (cortado) (alterna escritura en clave C-4 con «clarines y timbales» en clave G-2). Parece ser acompañamiento para Coro 2.
	acomp. <sup>to</sup>	C-4 1 b		Acomp. <sup>to</sup> , 1r. Portada; 1v. E-C

Anotado en claves altas, 1 bemol. MODO: Fa jonio transportado (Do jonio, por natura).










SECCIONES: ESTRIBILLO: Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / i, acomp.<sup>to</sup>; 6 COPLAS iguales (a solo y a dúo): Coro 1: S, A, T / acomp.<sup>to</sup>

E										C (x6)		
8	17	10	23	38	10	43	24	43	9	18	16	
83%										17%		



[IV] *Al convite sagrado* - J. A. BETRÁN

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 116
<b>Compositor:</b> BETRÁN, Joseph Antonio		<b>Fecha:</b> 1713
<b>Título diplomático:</b> <i>Billan.<sup>co</sup> al sacramen.<sup>to</sup>   a 8   Al combite sagrado   de   Joseph Antonio Betran</i>		
<b>Nº folios:</b> 9	<b>Medidas:</b> 205 x 300 mm	<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Estado:</b> Completo

		CLAVE original	ÁMBITO transportado	ANOTACIONES
Coro 1	Tiple 1	G-2		<i>Tiple 1º a 8, 1r. E; 1v. C</i>
	Tiple 2	G-2		<i>Tiple 2º de 1º choro a 8, 1r. E; 1v. C</i>
	Alto	C-2		<i>Alto 1º a 8, 1r. E; 1v. C</i>
	Tenor	C-3		<i>Tenor 1º a 8, 1r. E; 5v. C</i>
Coro 2	Tiple	G-2		<i>Tiple 2º Choro a 8, 1r. E</i>
	Alto	C-2		<i>Alto 2º Choro a 8, 1r. E</i>
	Tenor	C-3		<i>Tenor 2º Choro a 8, 1r. E</i>
	bajo	C-4		<i>Baxo 2º coro a 8, 1r. E</i>
bc	acomp. <sup>to</sup>	C-4		<i>Acomp.<sup>to</sup> a 8, 1r. Portada; 1v. E-C</i>







Anotado en claves altas, sin alteraciones. MODO: Do jonio (Fa jonio transportado, 1 b ).

SECCIONES: ESTRIBILLO: Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / acomp.<sup>to</sup>; 9 COPLAS (2 melodías, a solo): Coro 1: S 1, 2, A, T / acomp.<sup>to</sup>

E	C (x9)
137	23
86%	14%

[V] *Luz soberana, espera* - J. A. BETRÁN

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b>	115
<b>Compositor:</b> BETRÁN, Joseph Antonio		<b>Fecha:</b>	1715
<b>Título diplomático:</b> <i>Billan.<sup>co</sup> Con Instrumentos. / A Santa Orossia / Luz soberana espera / de / M.<sup>n</sup> Joseph Antonio Betran</i>			
<b>Nº folios:</b>	6	<b>Medidas:</b>	205 x 300 mm
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Portada:</b>	Sí
		<b>Estado:</b>	Completo

		CLAVE original	ÁMBITO transportado	ANOTACIONES
Coro 1	Tiple	G-2		<i>Tiple 1º a 5, 1r.</i> E (texto añadido bajo texto original); <i>1v.</i> C (coplas añadidas a continuación de las originales).
	tiple de chirimía	G-2		<i>Tiple de Chirimía, 1r.</i> E-C
Coro 2	Alto	C-2		<i>Alto 2º Choro con instrum.<sup>s</sup>, 1r.</i> E (texto añadido bajo el original); <i>1v.</i> C (coplas «al sacram. <sup>to</sup> » añadidas bajo las coplas originales).
	Tenor	C-3		<i>Tenor 2º Choro con instrum.<sup>s</sup>, 1r.</i> E (texto añadido bajo el original); <i>1v.</i> C
	bajo	C-4		<i>Baxo, 1r.</i> E-C
bc	acomp. <sup>to</sup>	C-4		<i>Acomp.<sup>to</sup>, 1r.</i> Portada; <i>1v.</i> E-C

Anotado en claves altas, sin alteraciones. MODO: Sol mixolidio (Do mixolidio transportado, 1 b ).

SECCIONES: ESTRIBILLO: Coro 1: S / Coro 2: s-chirimía, A, T, b / acomp.<sup>to</sup>; 4 COPLAS (2 melodías, a solo y a dúo): Coro 1: S / Coro 2: s-chirimía, A, T, b / acomp.<sup>to</sup>

E	C (x2)	C (x2)
73	18	18
67%	17%	17%

[VI] *Corazón, que el Argel de la culpa* - J. A. BETRÁN

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b>	89
<b>Compositor:</b> BETRÁN, Joseph Antonio		<b>Fecha:</b>	s.f.
<b>Título diplomático:</b> <i>Letras / A la natividad de N.<sup>a</sup> Señora / Antonio Betra</i>			
<b>Nº folios:</b>	3	<b>Medidas:</b>	200 x 320 mm
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Portada:</b>	Sí
		<b>Estado:</b>	Falta papel

		CLAVE original	ÁMBITO transportado	ANOTACIONES
Coro	[Tiple 1]	G-2 1 b		[sin indicación], <b>1r.</b> C (1ª, 3ª y 5ª)
	[Tiple 2]	G-2 1 b		[sin indicación], <b>1r.</b> C (2ª y 4ª)
bc	[acomp. <sup>to</sup> ]	C-4 1 b		[sin indicación], <b>1r.</b> Portada (papel roto, falta la mitad inferior de la portada); <b>1v.</b> C (añadido por una mano distinta acompañamiento para dos coplas: «1ª, 3ª, 5ª; Luciente» y «2ª, 4ª, 6ª; Que mucho» no identificadas) (papel roto en doblez, sigue siendo legible).




Anotado en claves altas, 1 bemol. MODO: Sol dórico transportado (Re dórico por natura).

SECCIONES: 5 COPLAS iguales: S 1, 2 / acomp.<sup>to</sup>

C (x3)	C (x2)
26	26
50%	50%

[VII] *De virtudes peregrinas* - J. A. BETRÁN

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 90
<b>Compositor:</b> BETRÁN, Joseph Antonio		<b>Fecha:</b> s.f.
<b>Título diplomático:</b> <i>Letras al Patriarca S.<sup>n</sup> Joseph / De Virtudes Peregrinas: / de / Joseph Antonio Betran</i>		
<b>Nº folios:</b> 3	<b>Medidas:</b> 208 x 320 mm	<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado Apaisado, cortado (S-A)		<b>Estado:</b> Completo

		CLAVE original	ÁMBITO transportado	ANOTACIONES
Coro	[Tiple]	G-2 1 b		[sin indicación], 1r. (cortado) C
	[Alto]	C-2 1 b		[sin indicación], 1r. (cortado) C
bc	acomp. <sup>to</sup>	C-4 1 b		Acomp. <sup>to</sup> , 1r. Portada; 1v. C







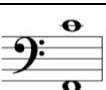
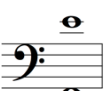
Anotado en claves altas, 1 bemol. MODO: Sol dórico transportado (Re dórico por natura).

SECCIONES: 6 COPLAS (2 melodías, a dúo y a solo): S, A / acomp.<sup>to</sup>

C (x2)	C (x2)	C (x2)
21	17	19
37%	30%	33%

[VIII] *Bien es que hoy José celoso* - F. VIÑAS

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 977
<b>Compositor:</b> VIÑAS, Francisco		<b>Fecha:</b> 1722
<b>Título diplomático:</b> Villancico ã 7. <sup>e</sup> al Patriarca / S. <sup>n</sup> Joseph / Bien es q. oÿ Joseph Zeloso / de Fran. <sup>co</sup> Viñas		
<b>Nº folios:</b> 8	<b>Medidas:</b> 212 x 310 mm	<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado (S1, A1, ac) cortado (el resto)		<b>Estado:</b> Completo

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
Coro 1	Tiple	C-1		Tiple 1º Coro a 7, 1r. C; 1v. E
	Alto	C-3		Contralto a 7 del 1º Coro, 1r. C; 1v. E
	Tenor	C-4		Tenor a 7 del 1º Coro, 1r. (cortado) C-E
Coro 2	Tiple	C-1		Tiple 2º Coro a 7, 1r. (cortado) E
	Alto	C-3		Contralto a 7. 2º Coro, 1r. (cortado) E
	Tenor	C-4		Tenor 2º Coro a 7 <sup>e</sup> , 1r. (cortado) E
	bajo	F-4		Baxo 2º Coro a 7 <sup>e</sup> , 1r. (cortado) E
bc	acomp. <sup>to</sup>	F-4		Acomp. <sup>to</sup> , 1r. Portada; 1v. C-E

Anotado en claves naturales, sin alteraciones. MODO: Do jonio (no se transporta).









SECCIONES: 8 COPLAS (a solo y a 3): Coro 1: S, A, T / acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / acomp.<sup>to</sup>

C (x2)	C (x2)	C (x2)	C (x2)	E
8	8	8	8	57
9%	9%	9%	9%	64%

$E \approx \phi$  del total

[IX] *Para introducir festivos aplausos* - F. VIÑAS

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 954	
<b>Compositor:</b> VIÑAS, Francisco		<b>Fecha:</b> 1723	
<b>Título diplomático:</b>		Villancico ã 7. <sup>e</sup> ã / N. <sup>a</sup> Señora del Carmen / Para Introducir festivos / de Franc. <sup>co</sup> Viñas	
<b>Nº folios:</b>	8	<b>Medidas:</b>	205 x 310 mm
<b>Portada:</b>		Sí	
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Estado:</b> Completo	

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
Coro 1	Tiple	C-1		Tiple 1º ã 7, 1r. I-E; 1v. E-C
	Alto	C-3		Contralto 1º coro ã 7, 1r. I-E; 1v. E-C
	Tenor	C-4		Tenor 1º coro ã 7, 1r. I-E; 1v. C
Coro 2	Tiple	C-1		Tiple 2º Coro ã 7, 1r. (cortado) E
	Alto	C-3		Contralto 2º Coro ã 7, 1r. (cortado) E
	Tenor	C-4		Tenor 2º Coro ã 7, 1r. (cortado) E
	bajo	F-4		Baxo 2º Coro ã 7, 1r. (cortado) E
bc	acomp. <sup>to</sup>	F-4		Acomp. <sup>to</sup> Continuo ã 7, 1r. Portada; 1v. I-E-C

Anotado en claves naturales, sin alteraciones. MODO: Re dórico (no se transporta).

SECCIONES: INTRODUCCIÓN: S, A, T / acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / acomp.<sup>to</sup>; 4 COPLAS iguales (a solo y a 3): S, A, T / acomp.<sup>to</sup>

I	E	C (x2)		C (x2)	
20	87	21	16	21	16
11%	48%	20%		20%	

I+E ≈  $\phi$  del total

[X] *Hoy al campeón sagrado* - F. VIÑAS

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 980
<b>Compositor:</b> VIÑAS, Francisco		<b>Fecha:</b> 1725
<b>Título diplomático:</b> Villancico ã 6. ã mi / Padre S. <sup>n</sup> Pedro de Alcantara / Oÿ al Campeon Sagrado / de M. <sup>n</sup> Fran. <sup>co</sup> Viñas		
<b>Nº folios:</b> 9	<b>Medidas:</b> 205 x 310 mm 410 x 310 mm	<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado Vertical, desplegado (org)		<b>Estado:</b> Completo

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
	[ i ]	G-2 2 #		[sin indicación], 1r. Portada; 1v. [O]-I-E-C
	oboe	G-2 2 #		Obue, 1r. (cortado) I-E-C
Coro 1	Tiple	C-1 2 #		Tiple 1º ã 6, 1r. I-E; 1v. C-R. <sup>ta</sup>
	Alto	C-3 2 #		Contralto 1º coro, 1r- I-E; 1v. E-R. <sup>ta</sup> -C
Coro 2	Tiple	C-1 2 #		Tiple 2º Coro ã 6, 1r. (cortado) E
	Alto	C-3 2 #		Contralto 2º Coro ã 6, 1r. (cortado) E
	Tenor	C-4 2 #		Tenor 2º Coro ã 6, 1r. (cortado) E
	bajo	F-4 2 #		Baxo 2º Coro, 1r. (cortado) E
bc	órgano	G-2 2 #  F-4 2 #		Organo y Clarin, 1r. (desplegado) [O]-I-E-C

Anotado en claves naturales, 2 sostenidos. MODO: Do jonio punto alto, XI tono [RE M] (no se transporta).

SECCIONES: OBERTURA: i / org; INTRODUCCIÓN: Coro 1: S, A / i, ob / org; ESTRIBILLO: Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / i, ob / org; 4 COPLAS iguales: Coro 1: S, A / i, ob / org

O	I	E		C (x4)
23	16	31	16	14

23%

16%

31%



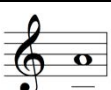


16%

14%

I+E ≈  $\phi$  del total

[XI] *Señores, chiste me vuelva* - F. VIÑAS

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 967
<b>Compositor:</b> VIÑAS, Francisco		<b>Fecha:</b> 1728
<b>Título diplomático:</b> Villancico ã 4. <sup>o</sup> ã / S. <sup>ta</sup> Orosia. / Señores, chiste me / Viñas.		
<b>Nº folios:</b> 5	<b>Medidas:</b> 212 x 310 mm	<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Estado:</b> Completo

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
Coro	Tiple 1	C-1 1 #		Tiple 1º Coro ã 4, 1r. I-E; 1v. C
	Tiple 2	C-1 1 #		Tiple 2º. 1º Coro ã 4, 1r. I-E; 1v. C
	Alto	C-3 1 #		Contralto ã 4, 1r. I-E; 1v. C
	Tenor	C-4 1 #		Tenor ã 4, 1r. I-E; 1v. C
bc	acomp. <sup>to</sup>	F-4 1 #		Acomp. <sup>to</sup> ã 4º, 1r. Portada; 1v. I-E-C

Anotado en claves naturales, 1 sostenido. MODO: Sol jonio transportado (no se transporta).






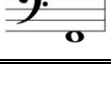

SECCIONES: INTRODUCCIÓN: S 1, 2, A, T / acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: : S 1, 2, A, T / acomp.<sup>to</sup>; 4 COPLAS iguales (a solo y a 3): S 1, 2, A, T / acomp.<sup>to</sup>

I	E	C (x4)	
19	99	16	14
13%	67%	11%	9%



[XII] *Orosia galana* - F. VIÑAS

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 966
<b>Compositor:</b> VIÑAS, Francisco		<b>Fecha:</b> 1729
<b>Título diplomático:</b> Villancico ã 5. ã S. <sup>ta</sup> / Orosia / Orosia Galana / Viñas		
<b>Nº folios:</b> 7	<b>Medidas:</b> 210 x 310 mm 420 x 310 mm	<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaísado, plegado Vertical, desplegado (ob)		<b>Estado:</b> Papel portada y accomp. <sup>to</sup> deteriorado

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
	oboe	C-1 1 b		Obue al 5º, 1r. (cortado, anotación vertical) E; 1v. (cortado, anotación vertical) C
Coro 1	Tiple 1	C-1 1 b		Tiple 1º ã 5, 1r. E; 1v. C
Coro 2	Tiple	C-1 1 b		Tiple 2º Coro ã 5, 1r. E-R. <sup>ta</sup> ; 1v. R. <sup>ta</sup>
	Alto	C-3 1 b		Contralto 2º Coro ã 5, 1r. E- R. <sup>ta</sup>
	Tenor	C-4 1 b		Tenor 2º Coro ã 5, 1r. E-R. <sup>ta</sup>
	bajo	F-4 1 b		Baxo 2º Coro ã 5, 1r. E-R. <sup>ta</sup>
bc	accomp. <sup>to</sup>	F-4 1 b		Acomp. <sup>to</sup> Conti. <sup>o</sup> ã 5, 1r. Portada (muy deteriorada, falta fragmento de papel en la doblez); 1v. E-C (papel roto, se han perdido algunas notas en la doblez)

Anotado en claves naturales, 1 bemol. MODO: Fa jonio transportado, XI tono [FA M] (no se transporta).

SECCIONES: ESTRIBILLO: Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, b / ob / accomp.<sup>to</sup>; COPLAS: Coro 1: S / accomp.<sup>to</sup>; RESPUESTA: Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, b / ob / accomp.<sup>to</sup>

E	C (X3)	
135	58	21
63%	27%	10%

$E \approx \phi$  del total

[XIII] *Ah del monte, ah del puerto* - F. VIÑAS

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 960	
<b>Compositor:</b> VIÑAS, Francisco		<b>Fecha:</b> 1730	
<b>Título diplomático:</b> Villan. <sup>co</sup> ã 4 Con / Violines ã mi S. <sup>ra</sup> S. <sup>ta</sup> / Orosia / Ha del monte, ã del Puerto / Viñas.			
<b>Nº folios:</b> 12	<b>Medidas:</b> 208 x 308 mm 416 x 308 mm	<b>Portada:</b> Sí	
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado Apaisado, desplegado (org)		<b>Estado:</b> Completo	

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
	<b>violín 1</b>	G-2 2 #		Violin 1º ã 4, 1r. [E]-A; 1v. A-Rem
	<b>violín 2 oboe</b>	G-2 2 #		Violin 2º ò Obue, 1r. [I]-[E]-A; 1v. A-Rem
<b>Coro</b>	<b>Tiple 1</b>	C-1 2 #		Tiple 1º ã 4, 1r. [E]-A; 1v. A-A; 2r. (cortado) A-Rem
	<b>Tiple 2</b>	C-1 2 #		Tiple 2º Coro ã 4, 1r (cortado) [E]-Rem
	<b>Alto 1</b>	C-3 2 #		Contralto 1º Coro ã 4, 1r. R-[E]; 1v. R-R-Rem
	<b>Alto 2</b>	C-3 2 #		Contralto 2º Coro ã 4, 1r. (cortado) [E]-Rem
	<b>Tenor</b>	C-4 2 #		Tenor 1º Coro ã 4, 1r. (cortado) [E]-Rem
	<b>Bajo</b>	F-4 2 #		Baxo 1º Coro ã 4, 1r. Portada; 1v. [E]-Rem
<b>bc</b>	<b>[órgano]</b>	G-2 2 #  F-4 2 #		Clarin Acomp. <sup>to</sup> , 1r. (apaisado desplegado) [I]-R-[E]-R-A-R-A; 1r. (cortado) Rem
	<b>acomp.<sup>to</sup></b>	F-4 2 #		Acomp. <sup>to</sup> Continuo, 1r. [I]-R-[E]-R-A; 1v. R-A-Rem

Anotado en claves naturales, 2 sostenidos. MODO: Do jonio punto alto, XI tono (según organistas, V tono punto alto) [RE M] (no se transporta).

SECCIONES: [INTRODUCCIÓN]: vn 1, 2 / org, acomp.<sup>to</sup>; RECITADO: A / org, acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: S, A, T, B / vl 1, 2 / org, acomp.<sup>to</sup>; RECITADO: A / org, acomp.<sup>to</sup>; ARIA: S / vl 1, 2 / org, acomp.<sup>to</sup>; RECITADO: A / org, acomp.<sup>to</sup>; ARIA: S / vl 1, 2 / org, acomp.<sup>to</sup>; REMATE: S, A, T, B / vl 1, 2 / org, acomp.<sup>to</sup>

I	R	E	R	A	R	A	Rte
65	11 15	38	7 12	107	17	66	33
18%	3%	16%	3%	29%	5%	18%	9%

[XIV] *En el portal de Belén* - J. CONEJOS IGUAL

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 561	
<b>Compositor:</b> CONEJOS, Joseph		<b>Fecha:</b> 1742	
<b>Título diplomático:</b> Villancico â 4 <sup>o</sup> al Nacim. <sup>to</sup> / Con Violin. / Que dice En el portal de Belen. / De D <sup>ra</sup> . Joseph Conejos.			
<b>Nº folios:</b>	8	<b>Medidas:</b>	205 x 305 mm
<b>Portada:</b>		Sí	
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Estado:</b>	Completo

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
	violín	G-2 2 #		Violin, 1r. Portada; 1v. A-I-[E] (aparecen las secciones desordenadas)
Coro	Tiple 1	C-1 2 #		tiple 1 <sup>o</sup> a 4, 1r. I-E; 1v. E
	Tiple 2	C-1 2 #		tiple 2 <sup>o</sup> a 4, 1r. I-E
	Alto	C-3 2 #		Alto a 4, 1r. I-E
	Tenor	C-4 2 #		Thenor a 4, 1r. I-E-R (clave C-1); 1v. R (clave C-1)-A (clave C-1); 2r. [A] (clave C-1).
bc	bajo	F-4 2 #		Vajo al 4, 1r. I-E; 1v. A
	acomp. <sup>to</sup>	F-4 2 #		Acomp. <sup>to</sup> a 4, 1r. I-E-R; 1v. A

Anotado en claves naturales, 1 sostenido. MODO: Sol jonio transportado [SOL M] (no se transporta).





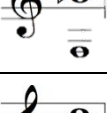
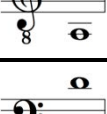


SECCIONES: INTRODUCCIÓN: S 1, 2, A, T / vl / bajo, acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: S 1, 2, A, T / vl / bajo, acomp.<sup>to</sup>; RECITADO: S, acomp.<sup>to</sup>; ARIA: S / vl / bajo, acomp.<sup>to</sup>

$\phi$			
I	E	R	A
24	144	6	121
8%	49%	2%	41%

R+A =  $\phi$  del total

[XV] *Bárbaro rey, detente* - J. CONEJOS IGUAL

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 565	
<b>Compositor:</b> CONEJOS, Joseph		<b>Fecha:</b> 1743	
<b>Título diplomático:</b> Villan. <sup>co</sup> â 5 con dos V. <sup>s</sup> y V. <sup>n</sup> / A los S. <sup>tos</sup> Reyes. / Barbaro Rey detente   Conejos   año 1743			
<b>Nº folios:</b> 8	<b>Medidas:</b> 205 x 305 mm		<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Estado:</b> Completo	

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
	violín	G-2 1 b		Violin, 1r. I-E; 1v. C
Coro	Tiple 1	C-1 1 b		Tiple 1º a solo y a 5, 1r. I-E; 1v. E-C
	Tiple 2	C-1 1 b		Tiple 2º, 1r. I-E; 1v. E-C
	Tiple 3	C-1 1 b		Tiple 3º, 1r. I-E; 1v. E
	Alto	C-3 1 b		Contralto a 5, 1r. I-E; 1v. E-C
	Tenor	C-4 1 b		Tenor a 5, 1r. I-E; 1v. E
bc	bajón	F-4 1 b		Vajon a 5, 1r. Portada; 1v. I-E-C
	acomp. <sup>to</sup>	F-4 1 b		ACom. <sup>to</sup> a 5, 1r. I-E; 1v. C

Anotado en claves naturales, 1 bemol. MODO: Do jonio transportado punto bajo [SI b M] (no se transporta).

SECCIONES: INTRODUCCIÓN: S 1, 2, 3, A, T / bajón, acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: S 1, 2, 3, A, T / bajón, acomp.<sup>to</sup>; 6 COPLAS iguales (a solo): S 1, 2, 3, A / bajón, acomp.<sup>to</sup>

I	E	C		C	
44	124	26	20	26	20
17%	48%	10%	8%	10%	8%

I+E ≈  $\phi$  del total

[XVI] *Como en Belén esta noche* - J. CONEJOS IGUAL

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 562
<b>Compositor:</b> CONEJOS, Joseph		<b>Fecha:</b> 1744
<b>Título diplomático:</b> Vill. <sup>n</sup> de Chanza al N. <sup>to</sup> / Con obue dos vajos a 4. / Como en Belen esta noche / M. <sup>o</sup> Conejos año 1744		
<b>Nº folios:</b> 8	<b>Medidas:</b> 216 x 313 mm	<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Estado:</b> Papel portada y bajón deteriorado

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
	oboe	G-2 1 #		Obue a Solo al 4º, 1r. I-E; 1v. C
Coro	Tiple 1	C-1 1 #		Tiple 1º a 4, 1r. I-E; 1v. E-C
	Tiple 2	C-1 1 #		Tiple 2º a 4, 1r. I-E-R. <sup>ta</sup> ; 1v. R. <sup>ta</sup>
	Alto 1	C-3 1 #		Contr. <sup>to</sup> 1º a 4, 1r. I-E; 1v. E-C
	Alto 2	C-3 1 #		Contralto 2º a 4º, 1r. I-E-R. <sup>ta</sup> ; 1v. R. <sup>ta</sup> -C
bc	bajo	F-4 1 #		Baxo aparte al 4, 1r. Portada (papel roto en varios puntos en la doblez); 1v. I-E (papel roto en la doblez; se ha perdido un compás completo); 2r. R. <sup>ta</sup> -C
	acomp. <sup>to</sup>	F-4 1 #		Acomp. <sup>to</sup> Continuo, 1r. I-E; 1v. C-R. <sup>ta</sup>








Anotado en claves naturales, 1 sostenido. MODO: Do jonio transportado, XI tono [SOL M] (no se transporta).

SECCIONES: INTRODUCCIÓN: S 1, 2, A 1, 2 / ob / bajo, acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: S 1, 2, A 1, 2 / ob / bajo, acomp.<sup>to</sup>; 6 COPLAS (3 melodías, a solo): S 1, 2, A 1, 2 / ob / bajo, acomp.<sup>to</sup>

I	E		C (x2)	C (x2)	C (x2)	Rta
67	101	34	40	40	40	34
19%	28%	10%	11%	11%	11%	10%

[XVII] *Al tránsito de María* - J. CONEJOS IGUAL

Localización: E-J			Signatura: 573	
Compositor: CONEJOS, Joseph			Fecha: 1745	
Título diplomático: Villan. <sup>co</sup> con Vio. <sup>s</sup> a 4 / A la Assumpcion de N. <sup>a</sup> S. <sup>ra</sup> / A el transito de Maria / Conejos año 1745				
Nº folios: 8		Medidas: 210 x 315 mm		Portada: Sí
Disposición: Apaisado, plegado			Estado: Completo	

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
	violín	G-2 2 b		Vio. <sup>n</sup> Al quatro, 1r. I-E; 1v. A
Coro	Tiple 1	C-1 2 b		Tiple primero a 4º, 1r. I-E-R; 1v. R-A; 2r. A
	Tiple 2	C-1 2 b		Tiple 2º a 4, 1r. E
	Alto	C-3 2 b		Contralto a 4, 1r. E
	Tenor	C-4 2 b		Tenor a 4, 1r. Portada; 1v. E
bc	bajón	F-4 2 b		Vajon al 4º, 1r. I-E; 1v. A
	acomp. <sup>to</sup>	F-4 2 b		Acom. <sup>to</sup> Continuo al 4, 1r. I-E-R; 1v. A





Anotado en claves naturales, 2 bemoles. MODO: Do jonio transportado punto bajo [SI b M] (no se transporta).

SECCIONES: INTRODUCCIÓN: S 1 / vl / bajón, acomp.<sup>to</sup>; ESTRIBILLO: S 1, 2, A, T / vl / bajón, acomp.<sup>to</sup>; RECITADO: S 1 / acomp.<sup>to</sup>; ARIA: S 1 / vl / bajón, acomp.<sup>to</sup>

I	E	R	A	
38	105	11	128	27
12,3%	34,0%	3,6%	41,4%	8,7%

[XVIII] *Chiquito mío* - J. CONEJOS IGUAL

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 560
<b>Compositor:</b> CONEJOS, Joseph		<b>Fecha:</b> s.f.
<b>Título diplomático:</b> Villan. <sup>co</sup> Al Naci. <sup>to</sup> / <i>chiquito mio</i> / <i>Conejos</i>		
<b>Nº folios:</b> 7	<b>Medidas:</b> 212 x 310 mm	<b>Portada:</b> Sí
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Estado:</b> Completo

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
	<b>violín y Voz</b>	G-2 2 b  C-3 2 b		<i>Violin y Voz, 1r. [I]-[E Alto]; 3v. All; 2r. L-All; 2v. R.<sup>ta</sup> (clave C-3)</i>  Incluye la parte del Alto
<b>Coro</b>	<b>Tiple 1</b>	C-1 2 b		<i>Tiple 1º a Solo y todos, 1r. [E]; 1v. C-R.<sup>ta</sup>; 2r. Largo; 2v. C-R.<sup>ta</sup></i>
	<b>Tiple 2</b>	C-1 2 b		<i>Tiple 2º, 1r. [E]-All; 2v. R.<sup>ta</sup></i>
	<b>[Alto]</b>			[En el papel del violín]
<b>bc</b>	<b>órgano</b>	G-2 2 b F-4 2 b		<i>Org.<sup>o</sup>, 1r. [E]; 1v. C; 2r. Largo-C; 2v. Portada</i>



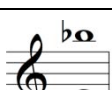
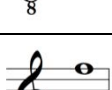
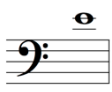
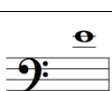
Anotado en claves naturales, 2 bemoles. MODO: La æolio transportado punto bajo, IX tono [Sol m] (no se transporta).

SECCIONES: [ESTRIBILLO]: S 1, 2, A / vl / org; 2 COPLAS (a solo): S 1 / vl / org;  
RESPUESTA: S 1, 2, A / vl / org; LARGO: S 1 / vl / org; 2 COPLAS (a solo): S 1 / vl / org;  
RESPUESTA: S 1, 2, A / vl / org

	C	Rta	Largo	C	Rta
88	26	25	29	35	35
37%	11%	11%	12%	15%	15%

[XIX] *Llegad, flores bellas* - J. CONEJOS IGUAL

<b>Localización:</b> E-J		<b>Signatura:</b> 575	
<b>Compositor:</b> CONEJOS, Joseph		<b>Fecha:</b> s.f.	
<b>Título diplomático:</b> Vill. <sup>co</sup> â la Virgen â 4.º / Llegad flores bellas / Joseph Conejos			
<b>Nº folios:</b>	8	<b>Medidas:</b>	205 x 305 mm
<b>Portada:</b>		Sí	
<b>Disposición:</b> Apaisado, plegado		<b>Conservación:</b> Buena	

		CLAVE original	ÁMBITO	ANOTACIONES
Coro	Tiple 1	C-1		<i>Tiple 1º a 4, 1r. E; 1v. A; 2r. R-A; 2v. A</i>
	Tiple 2	C-1		<i>Tiple 2º a 4, 1r. E; 2v. E-A</i>
	Alto	C-3		<i>Contralto a 4, 1r. Portada; 1v. A; 2r. E; 2v. R-A</i>
	Tenor	C-4		<i>Tenor a 4, 1r. E-A; 2v. A</i>
bc	bajón	F-4		<i>Baxón a 4, 1r. E-A</i>
	acomp. <sup>to</sup>	F-4		<i>Acomp.<sup>to</sup> Continuo a 4, 1r. E-R; 1v. A</i>

Anotado en claves naturales, sin alteraciones. MODO: La æolio, IX tono [La m] (no se transporta).

SECCIONES: ESTRIBILLO: S 1, 2, A, T / bajón, acomp.<sup>to</sup>; RECITADO: A / bajón, acomp.<sup>to</sup>; ARIA: A / bajón, acomp.<sup>to</sup>; RESPONSIÓN: S 1, 2, A, T / bajón, acomp.<sup>to</sup>

E	R	A		
51	8	59	16	59
26%	4%		69%	



En la siguiente página ofrezco, mediante un gráfico desplegable, una representación de la información que he referido de forma genérica en la parte inferior de cada una de las fichas, correspondiente a la extensión –y proporción– de las secciones que forman cada uno de los diecinueve villancicos descritos, de modo que permita comparar la duración y estructura interna de las diecinueve obras seleccionadas, así como el empleo y distribución de las secciones.

Las obras están ordenadas igual que en la edición musical: en tres bloques, ordenados de forma cronológica según la vinculación de cada uno de los maestros de capilla con la catedral altoaragonesa. Dentro de cada uno de estos tres grupos, primero se indican las obras que están datadas –ordenadas cronológicamente– y después, aquellas en las que las fuentes no registran el año de composición –para las cuales, anoto entre corchetes bajo el título, el rango de fechas entre las que se situaría, según las fechas del magisterio de su autor–. Por ello, es importante tener en cuenta que la disposición de las obras en este gráfico no corresponde a una ordenación cronológica y, por tanto, no debe valorarse la evolución estilística llevada a cabo en el empleo de secciones tradicionales o de reciente introducción según una primera visualización del gráfico.

La diferenciación por colores de las diferentes secciones –introducción (vocal o instrumental), estribillo, coplas, recitados, arias, etc.– permite realizar una aproximación a la evolución del género en cuanto a la forma y estructuración de los villancicos durante el período objeto de estudio, a partir de las obras seleccionadas para este estudio. Si bien esta selección pretende ser una muestra significativa de la producción de los tres maestros de capilla de la catedral altoaragonesa durante la primera mitad del siglo XVIII, un análisis más completo del empleo de secciones en los villancicos de Betrán, Viñas y Conejos Igual puede verse en el capítulo siguiente (5.3. *Cambios estructurales y formales*).

La observación analítica de la información que aporta este gráfico, en cuanto a la introducción de nuevas secciones –como arias y recitados– y la convivencia de estas innovaciones con las secciones tradicionales –estribillos y coplas–, así como a la duración progresivamente mayor de las introducciones instrumentales, o al empleo adaptado de nuevos términos de origen italiano, da lugar a un extenso análisis que presento desarrollado en diferentes apartados a lo largo del siguiente capítulo (pp. 213 a 232).

J. A. BETRÁN	<i>El sol, lucero mayor</i> 1705	INT Z (28 cc.)	ESTRIBILLO C (99 cc.)				COPLA 1 a solo C (19 cc.)	a 3 Z (23 cc.)	COPLA 2 a solo C (19 cc.)	a 3 Z (23 cc.)	COPLA 3 a solo C (19 cc.)	a 3 Z (23 cc.)	COPLA 4 a solo Z (23 cc.)												
	<i>El sol claro de Bohemia</i> 1708	INT Z (22 cc.)	a 3 C (31 cc.)	ESTRIBILLO a 7 Z (125 cc.)				a 2 Z (22)	a 3 (6)	COPLA 2 a 2 Z (22)	a 3 (6)	COPLA 3 a 2 Z (22)	a 3 (6)	COPLA 4 a 2 Z (22)	a 3 (6)	COPLA 5 a 2 Z (22)	a 3 (6)	COPLA 6 a 2 Z (22)	a 3 (6)	COPLA 7 a 2 Z (22)	a 3 (6)				
	<i>Nave hermosa de los cielos</i> 1711	a solo C (8)	a solo C3 (17)	a solo C (10)	a 3 y a solo C3 (23)	a 7 C (38)	tocata C (10)	C (43)	tocata C (24)	C (43)	a solo C (9)	a dúo C (18)	[tocata] C (16)	a solo C (9)	a dúo C (18)	[tocata] C (16)	a solo C (9)	a dúo C (18)	[tocata] C (16)	a solo C (9)	a dúo C (18)	[tocata] C (16)	a solo C (9)	a dúo C (18)	[tocata] C (16)
	<i>Al convite sagrado</i> 1713	ESTRIBILLO Z (137)						COPLA 1 Z (23)	COPLA 2 Z (23)	COPLA 3 Z (23)	COPLA 4 Z (23)	COPLA 5 Z (23)	COPLA 6 Z (23)	COPLA 7 Z (23)	COPLA 8 Z (23)	COPLA 9 Z (23)									
	<i>Luz soberana, espera</i> (a santa Orosia) 1715	ESTRIBILLO C (73)				COPLA 1 C (18)	COPLA 2 C (18)	COPLA 3 C (18)	COPLA 4 C (18)																
	<i>Luz soberana, espera</i> (al Santísimo Sacramento) 1715c	ESTRIBILLO C (73)				COPLA 1 C (18)	COPLA 2 C (18)	COPLA 3 C (18)	COPLA 4 C (18)																
	<i>Corazón, que el Angel de la culpa</i> [1704-1716]	COPLA 1 Z (26)	COPLA 2 Z (26)	COPLA 3 Z (26)	COPLA 4 Z (26)	COPLA 5 Z (26)																			
	<i>De virtudes peregrinas</i> [1704-1716]	COPLA 1 Z (21)	COPLA 2 Z (17)	COPLA 3 Z (19)	COPLA 4 Z (21)	COPLA 5 Z (17)	COPLA 6 Z (19)																		

F. VÍÑAS	<i>Bien es que hoy José celoso</i> 1722	C 1 solo C (8)	C 2 solo C (8)	C 3 solo C (8)	C 4 a 3 C (8)	C 5 solo C (8)	C 6 solo C (8)	C 7 solo C (8)	C 8 a 3 C (8)	ESTRIBILLO a 7 CZ ( 57)						
	<i>Para introducir festivos aplausos</i> 1723	INTRO (20+20) CZ (40)			ESTRIBILLO CZ (87)				COPLA 1 a solo CZ (21)	a 3 CZ (16)	COPLA 2 a solo CZ (21)	a 3 CZ (16)	COPLA 3 a solo CZ (21)	a 3 CZ (16)	COPLA 4 a solo CZ (21)	a 3 CZ (16)
	<i>Hoy al campeón sagrado</i> 1725	[OBERTURA] C (23)	INTRO C (16)	ESTRIBILLO ¢ (31)		Respuesta ¢ (16)	COPLA 1 a solo C (14)	COPLA 2 a solo C (14)	Respuesta ¢ (16)	COPLA 3 a solo C (14)	COPLA 4 a solo C (14)	Respuesta ¢ (16)				
	<i>Señores, chiste me vuelva</i> 1728	INTRODUCCIÓN (18+18+1) CZ (37)		ESTRIBILLO CZ (99)				COPLA 1 a solo CZ (16)	a 3 CZ (14)	COPLA 2 a solo CZ (16)	a 3 CZ (14)	COPLA 3 a solo CZ (16)	a 3 CZ (14)	COPLA 4 a solo CZ (16)	a 3 CZ (14)	
	<i>Orosia galana</i> 1729	ESTRIBILLO CZ (135)						COPLA 1 copla CZ (58)	... tonada	Respuesta CZ (21)	COPLA 2 copla CZ (58)	... tonada	Respuesta CZ (21)	COPLA 3 copla CZ (58)	... tonada	Respuesta CZ (21)
	<i>Ah del monte, ah del puerto</i> 1730	INTRODUCCIÓN (3+62) C' 2/4 (62)			REC C (11)	ESTRIBILLO C (15) 2/4 (38)		REC C (7)	C (12)	ARIA 3/8 (107)				REC C (17)	ARIA 6/8 (66)	

J. CONEJOS IGUAL	<i>En el portal de Belén</i> 1742	INTRODUCCIÓN (23+23+1) CZ (47)		ESTRIBILLO CZ (144)				REC C (6)	ARIA 6/8							
	<i>Bárbaro rey, detente</i> 1743	INTRODUCCIÓN 3/4 (44)		ESTRIBILLO 2/4 (124)				COPLA 1 a solo 2/4 (26)	a 3 3/4 (20)	COPLA 2 a solo 2/4 (26)	a 3 3/4 (20)	ESTRIBILLO 2/4 (124)				
	<i>Como en Belén esta noche</i> 1744	INTRODUCCIÓN 2/4 (67)		ESTRIBILLO 3/4 (101)				Respuesta 3/4 (34)	COPLA 1 3/4 (40)	COPLA 2 3/4 (40)	COPLA 3 3/4 (40)	Respuesta 3/4 (34)	COPLA 4 3/4 (40)	COPLA 5 3/4 (40)	COPLA 6 3/4 (40)	Respuesta 3/4 (34)
	<i>Al tránsito de María</i> 1745	INTRODUCCIÓN (37+37+1) 3/4 (75)		ESTRIBILLO 2/4 (105)				REC C (11)	ARIA 3/8 (128)				3/8 (27)	3/8 (128)		
	<i>Chiquito mío</i> [1734-1749]	ESTRIBILLO 2/4 (88)				COPLA 1 C (25)	COPLA 2 C (25)	Respuesta C (26)	LARGO 3/4 (29)	COPLA 2 C (35)	COPLA 3 C (36)	Respuesta a 3 C (35)				
	<i>Llegad, flores bellas</i> [1734-1749]	ESTRIBILLO 6/8 (51)		REC C (8)	ARIA 2/4 (59) 2/4 (16) 2/4 (59)											

GRÁFICO 19 - Comparativa de las estructuras de las obras seleccionadas



## EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA<sup>251</sup>

El interés por mantener candente la expectación del público asistente a los actos religiosos tenía como consecuencia lógica y natural la búsqueda, por parte de los compositores, de nuevas técnicas de composición e interpretación que permitiesen ofrecer nuevos resultados sonoros. Siguiendo la línea de la revolución científica iniciada en el siglo anterior –promovida, entre otros acontecimientos, por la invención y evolución del microscopio– y el concepto de ‘fragmentación’ desarrollado durante el siglo XVIII, el arte, a modo de imitación de la ciencia, fue despojándose de las grandes estructuras para profundizar en ‘lo pequeño’, tendencia que, en la música, afectó tanto a los instrumentos como a las técnicas de composición. Esta miniaturización –vista desde la perspectiva del objeto de este estudio– concerniría a las secciones de los villancicos, que progresivamente se fueron haciendo más breves; al empleo de recursos vocales en los mismos –pasando de componerse obras en romance para dos y tres coros a intervenir un único coro o tan solo uno o dos solistas, en las cantadas–; a la aparición de figuras rítmicas de valor más pequeño y, asimismo, al empleo de líneas divisorias con las que compartimentar la música, lo que permitía visualizar esa fragmentación que también se estaba llevando a cabo en la fabricación de instrumentos y que, gracias a la aparición del torno, permitió construir los aerófonos a partir de piezas más pequeñas, aumentando así la calidad del instrumento resultante.

Los instrumentos fueron desarrollando una progresiva independización de la música vocal, a la que habían estado subordinados durante el siglo anterior. Ese interés por “liberarse de lo vocal” fue transformando la escritura de la música instrumental, llevándose a cabo una idiomatización del lenguaje. Al igual que en otras disciplinas artísticas, el concepto del *horror vacui* (miedo al vacío) hizo que la música instrumental buscara técnicas para rellenar los huecos sonoros que producía la escritura de valores largos, asociados al acompañamiento a la música vocal, en determinados instrumentos (como el clave), introduciendo valores rítmicos más breves –ya fuese mediante notas repetidas o a través de líneas melódicas más complejas– que priorizaban la agilidad en detrimento de la expresividad, peculiaridad de la música vocal del siglo XVII.

La tendencia de los músicos hacia estos nuevos gustos estéticos fue despertando la necesidad de potenciar las posibilidades técnicas del instrumentario, y esto hizo que demandasen a los constructores instrumentos más ligeros en la ejecución. Del mismo

---

<sup>251</sup> En el presente capítulo muestro, a modo de síntesis, mi aportación a la vista de las fuentes bibliográficas consultadas durante mi investigación y su aplicación a los casos concretos sobre los que se ha desarrollado mi trabajo: las composiciones de los maestros de capilla locales, Joseph Antonio Betrán, Francisco Viñas y Joseph Conejos Igual, relacionadas en el anexo V (*Inventario de obras en romance*), y en un nivel más profundo, a través de las diecinueve obras de estos compositores analizadas en capítulos anteriores y editadas críticamente en el volumen II.

modo, esa mayor abundancia de sonidos que se podían ejecutar en un menor lapso de tiempo requería también de una mayor precisión en la afinación. La exigencia de los músicos ocasionó que los artesanos desarrollasen nuevas técnicas de fabricación con las que poder cubrir las necesidades de los intérpretes.

Las nuevas posibilidades técnicas de los instrumentos y el florecimiento de las ‘modas’ europeas –francesa e italiana– derivaron en un paulatino abandono de la notación hispánica, creada en el siglo anterior para los instrumentos tradicionales, como bajones o chirimías, y la apertura a la escritura utilizada en el resto de Europa, lo que originó la aparición en las obras de los compositores españoles de compases quebrados y nuevas figuras rítmicas que favorecieron la introducción de un lenguaje cada vez más idiomático y pensado para el lucimiento de los instrumentos, que dejaron poco a poco de doblar a las voces para pasar a tener una mayor visibilidad dentro de una música puramente vocal. En la música eclesiástica esto favoreció, por una parte, la creación de secciones exclusivamente instrumentales destinadas a dar protagonismo a los nuevos instrumentos, lo que, a su vez, conllevó un aumento del número de secciones que componían los villancicos, que poco a poco fueron convirtiéndose en obras de gran formato; por otra parte, derivó en el surgimiento de nuevas texturas y combinaciones de los recursos vocales e instrumentales, como bloques sonoros contrastantes, gracias a las incipientes posibilidades tímbricas de los nuevos instrumentos, proliferando las composiciones para una o dos voces y una pequeña formación instrumental en estilo concertante, que fueron ganando terreno progresivamente a la policoralidad.

En último término, como consecuencia de estas innovaciones técnicas y estilísticas, se hizo necesario adaptar la terminología para poder registrar las características de las nuevas formas de hacer música de los compositores, para quienes la innovación no se establecía únicamente en lo que se escuchaba, sino también en cómo se denominaba aquello que se escuchaba.

## 5.1. NUEVOS PLANTEAMIENTOS INSTRUMENTALES

Durante las primeras décadas del siglo XVIII se fueron consolidando en las capillas de música algunos instrumentos que habían hecho su aparición a finales del siglo anterior y otros nuevos, como oboes, violines, clarines, violones y trompas. La causa de esta modernización instrumental se debió fundamentalmente a las mejoras técnicas en el proceso de su construcción, lo que permitió obtener una afinación más precisa en los nuevos instrumentos al tiempo que una mejor sonoridad. En el caso de los instrumentos de viento, la aparición del torno permitió elaborar los instrumentos a partir de piezas más pequeñas que después eran ensambladas, por lo que la posición de los agujeros en el tubo pasó a ser mucho más precisa, lo que supuso mejoras en la afinación y dio lugar a instrumentos de menor tamaño y con mejores cualidades tímbricas.

Este fue el caso del oboe –denominado *obue* por los músicos españoles del s. XVIII– que, debido a la calidez de su timbre y al mejor empaste con las voces, obtuvo gran reconocimiento y en poco tiempo acabó sustituyendo a las viejas chirimías. La llegada de este instrumento a la catedral de Jaca estuvo favorecida por la admisión del maestro de capilla Francisco Viñas en 1722. La primera composición registrada en este archivo es un *Magnificat* para ocho voces, dos oboes, órgano y acompañamiento compuesto en

ese mismo año, y cuya localización permite adelantar las fechas establecidas hasta ahora por Miguel Ángel Marín para la introducción del oboe en la música en la catedral<sup>252</sup>.



IMAGEN 123 - F. VIÑAS, *Magnificat*. E-J, 910 (oboe 1º)



IMAGEN 124 - F. VIÑAS, *Magnificat*. E-J, 910 (oboe 2º)

Por su parte, la primera composición en lengua romance localizada hasta el momento se registra tres años más tarde y es uno de los villancicos del mismo compositor que están incluidos en la edición musical de este estudio, *Hoy al campeón sagrado*, de 1725 (IMÁGENES 125 y 126).



IMAGEN 125 - F. VIÑAS, *Hoy al campeón sagrado*. E-J, 980 (oboe)

<sup>252</sup> MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, p. 86; establece la primera aparición del oboe en la música en la catedral en 1725.



INTRODUCCIÓN  
*Largo*

[i]

oboe

Tiple

Alto

Hoy al cam-pe-ón sa - gra-do, cau - di-llo, el más ex - cel-so a - da-lid, so - be -

órgano

IMAGEN 126 - F. VIÑAS, *Hoy al campeón sagrado*. E-J, 980 (introducción)

Contrariamente a lo que se establece de forma generalizada al hablar de la introducción de nuevos instrumentos en las capillas eclesiásticas en España, en el caso de Jaca el oboe se utilizó en composiciones en latín antes que en obras en romance. Las primeras obras compuestas en la seo jaquesa para este instrumento datan de 1722, 1725 y 1729, y junto con el villancico de 1730 *Ah del monte, ah del puerto*, son las cuatro composiciones de F. Viñas localizadas en Jaca con intervención de oboe:

<p><i>Magnificat</i>, 1722 (sign. 910) Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ob 1, 2 / ac</p> <p><i>Hoy al campeón sagrado</i>, 1725 (sign. 980) Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / i, ob, / org</p> <p><i>Orosia galana</i>, 1729 (sign. 966) Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, b / ob / bc</p> <hr/> <p><i>Ah del monte, ah del puerto</i>, 1730 (sign. 960) S, A, T, b / vl 1, 2 (ob) / org, bc</p>
--

TABLA 21 - Obras de F. Viñas con oboe

El otro gran protagonista de la música en las capillas españolas fue el violín que, aunque considerado por muchos musicólogos como un instrumento de nueva aparición a comienzos de Setecientos, ya había comenzado a abrirse paso a finales del siglo XVII en las capillas de música eclesiásticas, aunque fue adquiriendo una mayor visibilidad en

las primeras décadas del siglo XVIII. Su llegada a Jaca coincidió asimismo con el magisterio de Francisco Viñas, aunque de forma más discreta que en el caso del oboe, ya que la primera composición en la que se hace referencia al violín, la cantata *Oscura noche fría* –mencionada en varias publicaciones de Miguel Ángel Marín como la primera composición para violín registrada en Jaca–, anota el violín únicamente como instrumento opcional, junto a la chirimía (IMAGEN 127), por lo que la primera obra con intervención exclusiva y específica del violín no aparece documentada hasta 1725: *Bárbara empresa* (sign. 978.2), cantada para Tiple, dos violines y acompañamiento.

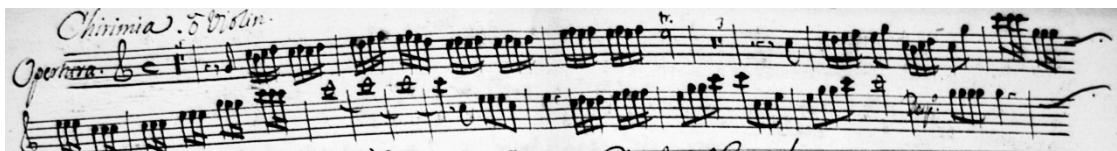


IMAGEN 127 - F. VIÑAS, *Oscura noche fría*. E-J, 951 (chirimía o violín)

De los nueve años que duró el magisterio de F. Viñas en Jaca se registran al menos seis composiciones en castellano con violines. A excepción de la citada cantata *Oscura noche fría*, en la que se anota como instrumento opcional, las cinco restantes incluyen la habitual pareja de violines. Además, de su producción en latín –en la que no he profundizado, al no corresponder al objeto de estudio de esta investigación–, tengo constancia de que, al menos, una misa de 1728 incluye también este instrumento.

<i>Bárbara empresa</i> , 1725 (sign. 978.2) S / vl 1, 2 / ac
<i>Si es militar el hombre</i> , 1728 (sign. 968) Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / [vl 1, 2], vlne / org, bc
<i>Ah del monte, ah del puerto</i> , 1730 (sign. 960) S, A, T, b / vl 1, 2 (ob) / org, bc
<i>Prisionero el amor entre cristales</i> , [s. f.] (sign. 950) S, A / vl 1, 2 / acompañamiento
<i>Ah del sagrado monte</i> , [s. f.] (sign. 975) [V] / vl 1, 2, vlne 1, 2 / arp
<i>Oscura noche fría</i> , 1722 (sign. 951) S / chirimía (vl) / bajón 1, 2 / acompañamiento

TABLA 22 - Obras en romance de F. VIÑAS con violín

La localización de estas composiciones muestra que la presencia del violín en la música en la catedral jaquesa fue mayor de lo que se consideraba hasta ahora. Las investigaciones publicadas hasta el momento llevaban a la conclusión de que la escasez de composiciones para este instrumento, y el hecho de que las pocas existentes fuesen



para un único violín, era signo de «la ausencia de músicos preparados para tocar este instrumento»<sup>253</sup>, o que «las obras más tempranas con violines corresponden a mediados de los años treinta»<sup>254</sup>. Esta segunda afirmación podría estar fundamentada por su autor en los dos acontecimientos directamente relacionados con la presencia del violín en la catedral recogidos en las actas capitulares en los años centrales de la década de 1730, coincidiendo con la admisión del nuevo maestro de capilla Joseph Conejos Igual. El primero de esos acontecimientos está relacionado con Pascual Sánchez, infante desde 1720 que siguió vinculado a la capilla de música tras el cambio de voz, como alto, al tiempo que fue adquiriendo habilidades como organista. Durante la vacante del magisterio que se produjo tras la promoción de Francisco Viñas a Calahorra en 1731 y hasta la llegada de Joseph Conejos Igual en 1734, este músico quedó al cuidado de los infantes, y un mes antes del nombramiento del maestro de capilla rubielano, el cabildo recibió quejas de los beneficiados contra P. Sánchez, lo que pudo producir una situación tensa en la capilla de música que desembocó en el hecho de que tan solo dos días después de la llegada de J. Conejos Igual a Jaca –momento en el cual Pascual Sánchez quedaría libre de la responsabilidad del cuidado y enseñanza de los infantes–, el músico pidió licencia para irse a Zaragoza a estudiar violín:

«tambien se leyo un memorial de Moss Pasqual Sanchez que pide licencia para ir a Zarag<sup>a</sup> a habilitarse en el violin para acompañar despues en la capilla y se le concedio la licencia y se resolvió darle un doblon para ayuda del viage»<sup>255</sup>.

El segundo acontecimiento recogido en las actas capitulares fue la incorporación del fraile carmelita Luis Entrena a la capilla de música como contralto y violinista, según queda recogido en el acta capitular del 30 de abril de 1735, y siendo esta la primera vez que queda registrada la provisión de la plaza de violinista. Ese año, los beneficios del Pilar –los asignados a los músicos de la capilla jaquesa– fueron conferidos a Francisco Piedrafita –tenor–, Antonio Diest –contralto–, Luis Entrena –contralto y violinista– y Andrés Betrán –bajonista–:

«Se declararon vacantes los beneficios de el Pilar y se bolbieron a conferir los dos a Moss. Francisco Piedrafita tenor y Moss. Antonio Diest contralto. El 3º se dio a fr. Luis Entrena religioso carmelita contralto y violinista para que sirba en la capilla [...] El 4º se dio por este año a Moss. Andres Betran y se ha convenido que al siguiente se le de a Moss. Martin Bandres y que assi se alternen y que quando lo tenga Moss. Martin diga las dos Missas cada semana que celebra aora el dho Moss. Andres»<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> MARÍN, Miguel Ángel. *Antología musical de la catedral de Jaca...*, p. XXII: «[refiriéndose a *Oscuro noche fría* (sign. 951)] Sólo dos obras más de Viñas incluyen violín, una misa fechada en 1728 (sign. 921) y el villancico a Santa Orosia *¿Quién nos llama?* de 1730 (sig. 960). Ambas obras están escritas significativamente para un único violín, frente a la pareja de violines más habituales, lo cual confirma en la práctica la ausencia de músicos preparados para tocar este instrumento que refleja la documentación de la catedral».

<sup>254</sup> TORRENTE, Álvaro. «La modernización/italianización de la música sacra». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, vol. 4, p. 129: «[...] la tendencia en iglesias más periféricas se puede ilustrar con el ejemplo de la catedral de Jaca, donde las obras más tempranas con violines corresponden a mediados de los años treinta».

<sup>255</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (05.07.1734).

<sup>256</sup> *Ibidem*. (30.04.1735).

Si bien la provisión de la plaza de violinista no está documentada hasta 1735, la existencia de composiciones con violines diez años antes muestra que la introducción de este instrumento en la música en la catedral estuvo favorecida por la contratación de Francisco Viñas en 1722. Téngase en cuenta que la decisión de llevar a cabo la provisión de una nueva plaza surgiría como consecuencia del interés mostrado por el cabildo de incorporar en plantilla a un músico que tocara un determinado instrumento, en cierto modo innovador, pero que ya formaba parte del paisaje sonoro de la catedral desde hacía algún tiempo. Prueba de ello serían las siete composiciones registradas de Francisco Viñas con violines, compuestas entre cuatro y trece años antes de la provisión de la plaza de violinista, que sugieren que alguno de los miembros de la capilla, como Pascual Sánchez, pudieron iniciarse en el manejo de este instrumento –tal vez incluso de la mano del propio maestro de capilla, del que no se conoce con certeza su formación musical anterior, pero que muestra en sus obras una incipiente tendencia a la modernización estilística– y que después de un tiempo decidieron perfeccionar su técnica trasladándose a Zaragoza a continuar la formación en dicho instrumento.

El interés de Viñas por introducir innovaciones en sus obras no estuvo contrapuesto al empleo de instrumentos tradicionales, como la chirimía (TABLA 23), que se registra en tres de las 43 composiciones en romance que se localizan en el archivo jaqués (datadas en 1722, 1725 y 1726), dándose la circunstancia de que la citada cantada *Oscura noche fría* (sign. 951), compuesta en 1722, indica la posibilidad de interpretar la obra con chirimía o violín.

<i>Oscura noche fría</i> , 1722 (sign. 951)
S / chirimía (vl) / bajón 1, 2 / acompañamiento
<i>En las montañas de Yebra</i> , 1725 (sign. 970)
Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / chirimía / org
<i>Qué hermosa nave de pluma</i> , 1726 (sign. 949)
Coro 1: A / Coro 2: S, T 1, 2, b / Coro 2: S, A, T, b / chirimía / ac

**TABLA 23** - Obras en romance de F. Viñas con chirimía

Si se comparan estos datos con los de la TABLA 22, se puede apreciar una evolución cronológica en el empleo de la chirimía y el violín. Las obras compuestas en 1722, 1725 y 1726 incluyen chirimía, mientras que las de 1725, 1728 y 1730 están escritas para violín. El único caso en el que están anotadas las dos opciones es, precisamente, la cantada compuesta para la primera Navidad que F. Viñas pasó en Jaca tras ser admitido maestro de capilla en 1722. Cabría pensar que, tras su llegada a la seo altoaragonesa, Viñas inició una modernización instrumental que necesariamente requeriría de cierto tiempo para poder formar a músicos violinistas, dado que anteriormente en la capilla jaquesa no se habían empleado dichos instrumentos. Sin embargo, y aunque la documentación capitular no cita a ningún violinista hasta 1734 (Pascual Sánchez), Viñas compuso obras con violines a lo largo de todo su magisterio, lo que es indicativo de la presencia en la catedral de músicos habilitados para tocar este instrumento. Tal podría ser el caso de P. Sánchez, que quedó al cuidado de los infantes durante tres años al promocionar Viñas a Calahorra y que, inmediatamente después del nombramiento del nuevo maestro de capilla, Joseph Conejos Igual, pidió permiso para

irse a Zaragoza a estudiar violín. Se podría considerar, por tanto, que P. Sánchez debió de adquirir sus primeros conocimientos en el manejo del violín guiado por F. Viñas, quien a su vez habría desarrollado esta habilidad durante su formación musical anterior, la cual se desconoce. Una suposición algo más arriesgada sería pensar en la posibilidad de que el propio Viñas fuese violinista y que interpretase él mismo las composiciones con este instrumento, al tiempo que iba formando a su alumno, con el que pudiera ser que tocase aquellas obras registradas para pareja de violines (cinco de las siete obras registradas de F. Viñas que incluyen este instrumento).

La utilización de nuevos instrumentos como oboes y violines por parte de Francisco Viñas no significa necesariamente que no se hubieran podido conocer y utilizar con anterioridad en la capilla catedralicia, ya que del magisterio de Juan Francisco Sayas no se ha documentado ninguna composición. Habría que tener en cuenta, además, que entre el magisterio de Sayas (1717-1718) y el de Viñas hubo una vacante de tres años, lo cual significaría que tras la muerte de Betrán en 1716 (alumno de Miguel Ambiola, y emparentado por tanto con un tipo de música de carácter acaso algo más tradicional), las primeras composiciones que se documentan de un nuevo maestro de capilla (en 1722), incorporan ya algunas innovaciones estilísticas, por lo que el inicio de la modernización, generalmente vinculado a la llegada de Francisco Viñas, pudiera tal vez haber comenzado en los años siguientes a la muerte de Joseph Antonio Betrán en 1716, coincidiendo con los primeros años de paz tras la Guerra de Sucesión.

Una mención especial merece el villancico de Joseph Conejos Igual *A doblar el alto monte* (sign. 609) compuesto para cuatro voces (S 1, 2, A, T), tres violines y acompañamiento, por tratarse de la única composición de los maestros de capilla de la primera mitad del siglo XVIII registrada en el archivo musical catedralicio que incluye tres violines, si bien pudiera ser que uno de ellos hubiera sido interpretado por un oboe u otro aerófono.

Frente a los cambios iniciados en los recursos instrumentales destaca la pervivencia del bajón, estrechamente vinculado a la polifonía, que se mantuvo vigente a lo largo de toda la primera mitad del siglo paralelamente al auge que fue ganando fagot, el nuevo instrumento que, desde un punto de vista organológico, parecería ser su sucesor. La convivencia de ambos se debió a la función que tenían uno y otro; mientras que el bajón permaneció unió a la polifonía, el fagot de introdujo inicialmente en la música instrumental<sup>257</sup>. Algunos bajonistas se posicionaron en contra de tocar el fagot, pese a las similitudes técnicas del instrumento, justificando que, en caso de hacerlo, la función del bajón en la música eclesiástica quedaría privada. En el caso de Jaca, el bajón se mantuvo vinculado al coro durante todo el siglo XVIII, de lo que da muestra el hecho de que en 1760 el cabildo acordase comprar un bajón y se encomendase su uso al miembro de la capilla Elías Pueyo –infante desde el 30 de abril de 1749–, llegando a conocerse testimonios transmitidos de forma oral que dan constancia de la presencia del bajón en procesiones a comienzos del siglo XX<sup>258</sup> –si bien de los siglos XIX y XX no se

---

<sup>257</sup> KENYON DE PASCUAL, Beryl. «El bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca...», p. 111. Cita: «El vínculo tradicional del bajón con la música polifónica del estilo antiguo fue el factor que le ayudó a sobrevivir cuando, a principios del siglo XVIII, surgió en España su rival más sofisticado, el fagot. Este formó parte de la orquesta, mientras que el bajón quedó generalmente asociado al coro».

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 130. «El Canónigo Archivero y Conservador del Museo Diocesano, Don Juan Francisco Aznárez, recuerda haber visto tocar el bajón en procesiones y entierros todavía en los años 1920».

han realizado estudios en profundidad en relación a la capilla de música, por lo que futuras investigaciones podrías aportar nuevos datos al respecto—. El bajón fue un instrumento que gozó de cierto *status* en la capilla de música jaquesa, y cuyo manejo se enseñó durante la primera mitad del Setecientos a varios infantes que continuaron vinculados a la capilla tras su cambio de voz.

Las composiciones en romance analizadas de J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual presentan una diferencia en la función asignada al bajo instrumental; mientras que Betrán y Viñas integran el bajo en el coro –habitualmente interpretado por el bajón–, Conejos le otorga en gran parte de sus obras una función propiamente instrumental, especificando que el bajo se sitúa fuera del coro –pudiendo estar interpretado por un bajón o un violón–, nuevo rasgo de la proliferación de un lenguaje musical cada vez más idiomático y del mayor protagonismo otorgado a la música instrumental dentro de las obras de carácter vocal. Como ejemplo puede verse el villancico incluido en la edición musical de este estudio *Como en Belén esta noche* (sign. 562) de 1744, escrito para cuatro voces (dos Tiples y dos Altos), oboe, bajón y acompañamiento continuo (IMAGEN 128). Otros casos singulares son el villancico a cuatro voces *No hay una pastorella* (sign. 650) en cuya portada J. Conejos indica «Quatro al S.<sup>mo</sup> S.<sup>to</sup> con tres vajos de pastorella», o el villancico *Tema el abismo* (sign. 574) que incluye bajo instrumental dentro del coro y bajón aparte.



IMAGEN 128 - J. CONEJOS IGUAL. *Como en Belén esta noche*. E-J, 562 (bajo)

Los otros instrumentos de nueva aparición en el siglo XVIII fueron la trompa y el violón. El primero se estableció en la música catedralicia en Jaca con posterioridad al período objeto de estudio, y tan solo está documentado en dos composiciones de Joseph Conejos, una de ellas de 1763, *Aquella pastorcilla* (sign. 536) y la ópera a san Nicóstrato sin fecha conocida, *Triunfe el enojo* (sign. 615). Por su parte, el violón –que podría ser el encargado de interpretar las partes de ‘bajo’– se registra anotado de forma específica en dos composiciones de Francisco Viñas: *Si es militar el hombre* de 1728 y *Ah del sagrado monte*, una de las pocas composiciones de este maestro de capilla que está sin datar, y en cinco composiciones en castellano de Joseph Conejos Igual, todas ellas sin fecha.

## 5.2. EMPLEO DE RECURSOS VOCALES

La evolución más notable que se produjo en la música en la seo jaquesa en el aspecto vocal fue la progresiva desaparición a lo largo del primer tercio del siglo XVIII de la policoralidad para dar paso a las nuevas formas musicales con mayor presencia instrumental y menor número de voces. Los maestros de capilla establecían el género de sus composiciones según el empleo de recursos vocales de las mismas. En el caso de Joseph Antonio Betrán (GRÁFICO 20), todos sus villancicos están escritos para doble o

triple coro a 5, 6, 7 u 8 voces, mientras que las letras y los tercios son para dos y tres voces, respectivamente. Francisco Viñas establece esta misma diferenciación, empleando el término villancico para aquellas composiciones en las que intervienen dos coros con 5, 6, 7 u 8 voces, a excepción de los villancicos *Señores*, *chiste me vuelva* y *Ah del monte, ah del puerto* (ambos incluidos en la edición musical de este estudio), compuestos para un solo coro a 4 voces. Las cantadas están escritas para un solista o un dúo, mientras que las letras y las coplas incluyen dos y tres voces. En último término están los dúos y cuatros que, como su nombre indica, incluyen dos y cuatro voces, respectivamente (GRÁFICO 21).

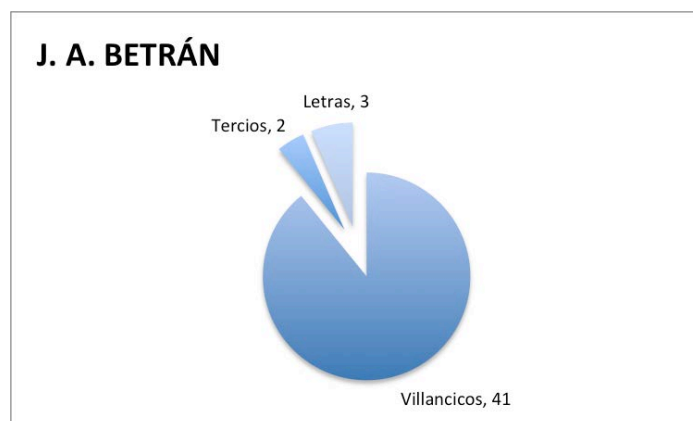


GRÁFICO 20 - Clasificación por tipología de las obras en romance de J. A. Betrán en *E-J*

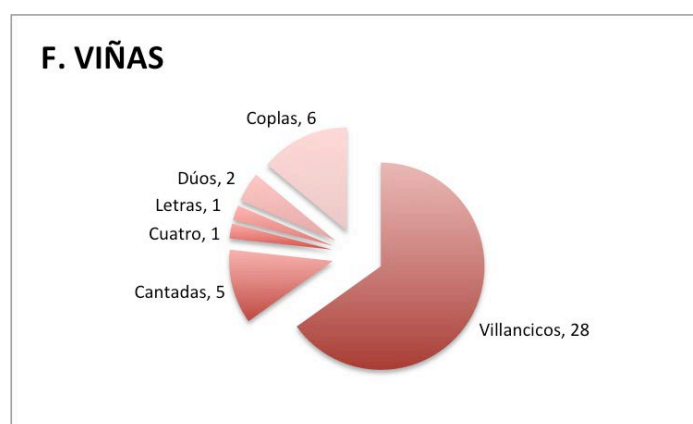
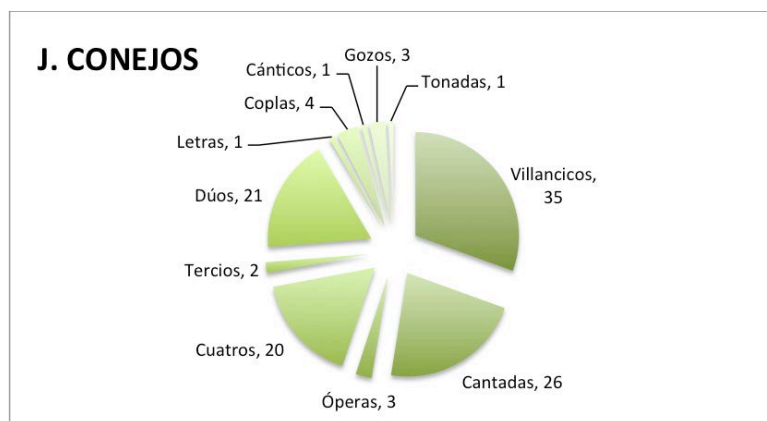


GRÁFICO 21 - Clasificación por tipología de las obras en romance de F. Viñas en *E-J*

El empleo de los recursos vocales en las obras de Joseph Conejos Igual presenta un claro contraste con respecto a sus antecesores, como es el hecho que de las 118 obras en romance, solamente en diez de ellas distribuye las voces en dos coros, mientras que en el resto agrupa las voces en un único coro con un máximo de cinco voces, abundando las composiciones para solista –cantadas–, los dúos y los cuatros (GRÁFICO 22).



**GRÁFICO 22** - Clasificación por tipología de las obras en romance de J. CONEJOS en *E - J*

Otra diferencia entre los coros en las obras de Betrán, Viñas y Conejos Igual –condicionada por la formación de la capilla y del coro catedralicio– se localiza en el bajo. Todas las obras de J. A. Betrán que tienen línea de bajo (40 de un total de 46) están escritas para bajo instrumental –sin texto aplicado– y con función vocal, al estar integrado dentro del 2º Coro. Por su parte, F. Viñas emplea bajo instrumental en todas las composiciones que incluyen esta tesitura, a excepción de un único villancico que precisa de un Bajo vocal, *Ah del monte, ah del puerto* (sign. 960) –incluido en la edición musical de este estudio–. En último lugar, J. Conejos introduce una novedad en la gestión de los recursos vocales e instrumentales, rasgo del incipiente surgimiento de la música concertante, al ubicar el bajo fuera del coro en casi la totalidad de las composiciones que presentan este instrumento, anotando en el papel correspondiente la indicación «bajo aparte», que habitualmente solía estar pensado para un instrumento de cuerda, y por tanto, interpretado por un violón<sup>259</sup>. Sin embargo, la diferencia que sin duda resultaría más notoria para el público presente durante la ejecución de sus obras, fue la intervención de un Bajo vocal en ocho de las 118 obras en romance localizadas de J. Conejos Igual, aunque la ausencia de datación en una gran parte de estas composiciones impide saber a partir de qué momento la capilla de música comenzó a contar de forma más o menos estable con un Bajo.

Un aspecto a tener en cuenta a la hora de analizar el empleo que hace J. Conejos Igual de los recursos vocales e instrumentales es la doble función que tenía dentro de la capilla el fraile carmelita Luis Entrena, contralto y violinista que fue admitido en 1735<sup>260</sup>. El villancico *Chiquito mío* (sign. 560)<sup>261</sup> –incluido en la edición musical de este estudio– muestra claros indicios de haber sido compuesto pensando en la doble faceta de este músico, fundamentalmente por estar anotadas las intervenciones del violín y del Alto en el mismo papel y alternar las intervenciones del violín y las del Coro, excepto en las repeticiones o respuestas a las coplas<sup>262</sup>.

<sup>259</sup> De las 118 composiciones en romance de J. Conejos Igual, únicamente cuatro incluyen bajo instrumental dentro del coro vocal: *E-J*, 572, *E-J*, 574, *E-J*, 610.2, *E-J*, An341.

<sup>260</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (30.04.1735).

<sup>261</sup> La descripción de la fuente manuscrita puede verse en la página 208.

<sup>262</sup> Otro ejemplo de doble función por parte de un músico sería el caso de Joseph Antonio Betrán, que siguió ocupando la plaza de contralto tras ser nombrado maestro de capilla en 1704.

A lo largo del período analizado, destaca la elaboración que ejercen los maestros de capilla de las partes de alto y tenor, singularidad de esta capilla de música, presuntamente promovida por la ausencia de capones –lo que tendría como consecuencia que las partes de tiple fuesen interpretadas por infantes– y la posible vinculación de altos y tenores con buenas habilidades vocales, como sugiere la tesitura registrada en algunas de las composiciones analizadas. Por otra parte, del magisterio de J. Conejos Igual se localizan obras que incluyen duplicidad de altos o de tenores, lo que es indicativo de la presencia de varios cantores en la capilla. Tal sería el caso de los villancicos *Por ir siempre con el tiempo* (sign. 556) o *Como en Belén esta noche* (sign. 562) (IMAGEN 129), compuestos en ambos casos para cuatro voces: Tiple 1º y 2º y Alto 1º y 2º, o la ópera *Triunfe el enojo* (sign. 615), compuesta para Tiple solo (en Coro 1) y Tiple, Tenor 1º, Tenor 2º y Bajo vocal (en Coro 2).

The image shows a musical score for the piece 'Como en Belén esta noche' by J. Conejos Igual, specifically measures 57 through 62. The score is written for four voices (S1, S2, A1, A2) and a basso continuo (labeled 'acompañamiento continuo' and 'b'). The lyrics are: 'le ce-le-bran con sus brin-cos. sus brin-cos. sus brin-cos.' The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The vocal parts are highly melodic and feature many trills and grace notes. The basso continuo part provides a rhythmic and harmonic foundation.

IMAGEN 129 - J. CONEJOS IGUAL. *Como en Belén esta noche*. E-J, 562 (introducción, cc. 57-62)

Las plazas de alto y tenor estuvieron ocupadas durante las primeras décadas del siglo XVIII por dos músicos locales que, llegado el momento, accedieron al magisterio de la capilla: Francisco Piedrafita (tenor desde al menos 1684 hasta su muerte en 1737, y maestro de capilla provisional entre 1700 y 1704) y Joseph Antonio Betrán (infante desde 1687, alto desde finales de siglo –fecha no conocida– y maestro de capilla desde 1704 hasta su muerte, en 1716). La extensa vinculación en el tiempo de estos músicos con la capilla y su nombramiento como maestros de la misma sugieren que se tratase de músicos con gran destreza y conocimientos musicales, lo que justificaría la cuidada elaboración de esas partes vocales por parte de los maestros de capilla –del propio Betrán, en ambas voces, y de sus sucesores, en cuanto al papel del tenor–.



### 5.3. CAMBIOS ESTRUCTURALES Y FORMALES

El gran éxito del que gozaron algunos de los nuevos instrumentos motivó a los compositores a crear secciones exclusivamente instrumentales dentro de las composiciones de carácter vocal, de modo que la innovación tímbrica producida por la aparición o consolidación de nuevos instrumentos acabaría convirtiéndose en un cambio estructural: los villancicos, tradicionalmente formados por estribillos y coplas, fueron añadiendo progresivamente pequeñas secciones instrumentales, que fueron ampliándose progresivamente a secciones más extensas, hasta convertirse en un movimiento independiente al comienzo o intercalado entre otras secciones de la obra.

El papel más importante en las composiciones en romance siguió perteneciendo a las partes vocales, por lo que estas secciones, que mayoritariamente se escribían como introducción, no pretendían quitar protagonismo a la música vocal, sino que tenían como única función captar la atención del oyente y silenciar al público. Este recurso puede verse claramente en la introducción de *Ah del monte, ah del puerto*, de 1730 (IMAGEN 130), en la que todos los instrumentos de manera homofónica desarrollan cinco bloques sonoros de gran contundencia, debido a la inclusión de silencios, que musicalmente no tienen apenas interés ya que el verdadero discurso musical comienza en el compás 4, por lo que queda de manifiesto la verdadera función de estos tres compases –anotados con un guarismo diferente para establecer aún más esa diferenciación o independencia–, como efecto de llamada y forma de preparar al público para lo que está a punto de comenzar, lo que en la música escénica se conoce como ‘acordes de telón’.

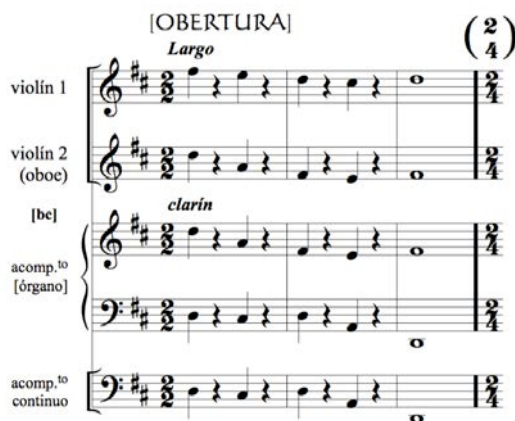


IMAGEN 130 - F. VIÑAS. *Ah del monte, ah del puerto*. E-J, 960 (introducción)

Este ejemplo es uno de los más evidentes que pueden encontrarse en los villancicos incluidos en este estudio de una introducción instrumental ajena completamente al discurso musical al que precede, de modo que podría ser suprimida sin afectar al análisis musical de la obra, por lo que debe ser entendida como un recurso utilizado en la época en la que, según los usos y costumbres del público asistente a las celebraciones, se hacía necesario generar un relativo silencio en el recinto antes de dar paso a la ejecución de la obra.



En la mayoría de los casos, la introducción instrumental sirve para presentar el material temático sobre el que está compuesta la sección correspondiente, y su extensión, de apenas unos compases, está considerada dentro de la propia sección. Tal es el caso del villancico de J. A. Betrán *Luz soberana, espera*, de 1715 (IMAGEN 131), que incluye una introducción que en la transcripción actual corresponde a seis compases, o el villancico de F. Viñas *Hoy al campeón sagrado*, de 1725 (IMAGEN 132), en el que corresponde a un total de cuatro compases. A medida que avanza el siglo, estas introducciones son cada vez más extensas, como puede verse en el villancico de J. Conejos Igual de 1744, *Como en Belén esta noche* (IMAGEN 133), en el que la introducción abarca dieciséis compases.

ESTRIBILLO, [a 5]

[Coro 1\*]  
Tiple  
[Coro 2\*]  
tiple\* de  
chirimía  
Alto  
Tenor  
bajo\*  
[b.c.]  
acompañamiento

Luz so-be-ra - na, es - pe - ra, ca - ro - za, her-  
Luz soberana  
Luz soberana  
Luz soberana espera

IMAGEN 131 - J. A. BETRÁN. *Luz soberana, espera*. E-J, 115 (estribillo)

ESTRIBILLO

[i]  
oboe  
[Coro 1\*]  
Tiple  
Alto  
[Coro 2\*]  
Tiple  
Alto  
Tenor  
bajo\*  
órgano

Ayre  
Y.a -  
Y.a - si el cla - rin re -  
Ayroso

IMAGEN 132 - F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado*. E-J, 980 (estribillo)

INTRODUCCIÓN

ochoe

[bcl]  
bajón

acomp.to  
continuo

8

ob

[bcl]  
bajón

acomp.to  
continuo

6  
4

14

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bcl]  
bajón

acomp.to  
continuo

3

Co - mo\_en Be - lén es - ta no-che

Co - mo\_en Be - lén es - ta no-che

Co - mo\_en Be - lén es - ta no-che, es - ta no-che

Co - mo\_en Be - lén es - ta no-che, es - ta no-che

IMAGEN 133 - J. CONEJOS IGUAL. *Como en Belén esta noche*. E-J, 562 (introducción)

Las introducciones, que progresivamente vieron incrementada su extensión –pasando de cuatro compases a ocho, a dieciséis, etc.–, fueron adquiriendo tal importancia que llegaron a establecerse como una sección instrumental independiente a la que los compositores españoles llamaban «introducción de los instrumentos», «apertura»

u «opertura» –tomando el nombre de la moda italiana en auge en ese momento–<sup>263</sup>. Un ejemplo puede verse en la introducción de *Hoy al campeón sagrado* (1725) de F. Viñas, en la que en el papel de contralto indica que la entrada del coro se realiza «después de la entrada de los instrumentos» (IMAGEN 134):

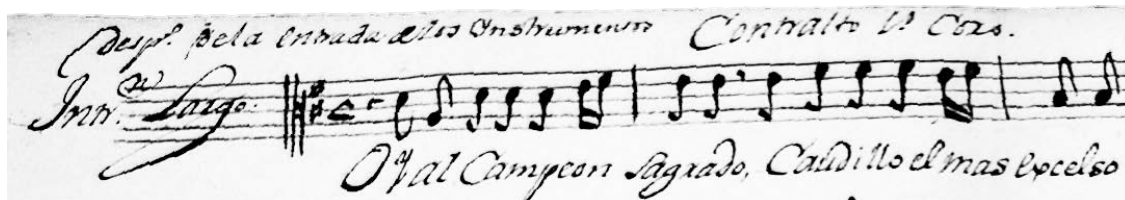


IMAGEN 134 - F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado*. E-J, 980 (introducción)

En otros casos, la sección protagonizada por los instrumentos está intercalada dentro de la obra, a modo de puente o transición, y recibe el nombre de «tocata» (IMAGEN 135).

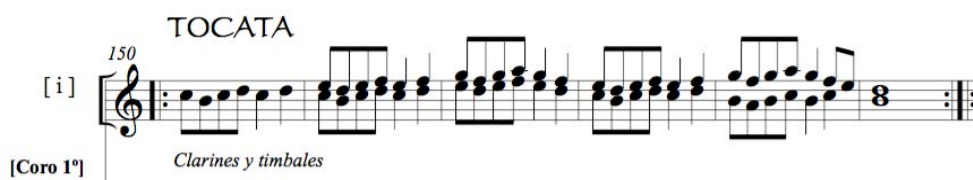


IMAGEN 135 - J. A. BETRÁN. *Nave hermosa de los cielos*. E-J, 99 (estribillo, cc. 150-155)

Los villancicos, que a lo largo del siglo XVII habían estado formados por alternancia de estribillo y coplas, en algunos casos precedidos por una introducción –de carácter eminentemente vocal–, pasarían a otorgar un papel progresivamente más importante a los instrumentos, no solo mediante la implantación de secciones instrumentales, sino también a través del lenguaje empleado, el cual, gracias a las características de los nuevos instrumentos, se fue haciendo cada vez más idiomático. Las voces fueron también imitando ese carácter, surgiendo así nuevas texturas melismáticas que dieron paso a las arias. La transición del estribillo al aria supuso el establecimiento de una forma musical destinada a desempeñar una recreación musical, el momento en el que el intérprete –en la mayoría de los casos, una voz sola– podía hacer muestra de sus habilidades. El recitado tiene un carácter silábico, en oposición al aria, y en su ejecución intervienen muy pocos recursos vocales e instrumentales, principalmente una voz y el acompañamiento, dado que su función es narrativa, manteniendo la motivación principal del villancico religioso, como forma de catequización. Pese a la castellanización del término de origen italiano, el *recitado* en España no es un texto declamado, al estilo del *recitativo* seco italiano, sino que se parece más a una copla, pudiendo ser interpretada a una o más voces. El discurso literario pasaría progresivamente de la copla al recitado, quedando patente en este último la habilidad del poeta. El contraste, por tanto, entre arias y recitados se extiende a lo musical, formal, literario y funcional.

<sup>263</sup> Sobre la adaptación de las terminologías véase p. 233.

La implantación de estas nuevas secciones –oberturas, arias y recitados– no supuso la sustitución de las formas tradicionales, sino que representó un enriquecimiento en la composición de villancicos y es habitual encontrar composiciones que mezclan secciones tradicionales con otras nuevas, dando lugar a numerosas posibilidades que dan como resultado una variedad tímbrica excepcional.

En el caso de las composiciones de los maestros de capilla de la catedral de Jaca, se observa un claro contraste en el empleo de nuevas secciones en los villancicos de J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual. Sin duda, el origen a esta diversidad debe buscarse en la formación musical de cada uno de ellos: Joseph Antonio Betrán había sido infante durante el magisterio de Miguel Ambiola en los últimos años del siglo XVII, y tras promocionar este maestro a Zaragoza en 1700, el cargo fue ocupado de forma interina por otro miembro de la capilla, el tenor Francisco Piedrafita, que igualmente había trabajado con Ambiola. El carácter tradicional del que llegara a ser maestro de capilla de la catedral primada de Toledo, queda reflejado en el estilo de su alumno Betrán, de quien se conservan cuarenta y seis villancicos con una estructura claramente tradicional, formada por estribillo y coplas con o sin introducción; solamente dos obras alteran esta regularidad, incluyendo seguidillas o una tocata<sup>264</sup>. Por su parte, Francisco Viñas pudo haber llegado a Jaca procedente de Barcelona, donde cabe suponer que habría recibido su formación musical y conocido las nuevas técnicas de composición influenciadas por los compositores napolitanos.

«Varios compositores eclesiásticos catalanes, como Terradellas, José Pujol, Francisco Queralt, Luis Serra y José Teixedor, parecen haberse formado en Nápoles con Durante. También el aragonés Francisco Javier García Fajer estudió en Nápoles y fue maestro de capilla en la catedral de Terni, en Italia, antes de ocupar ese puesto en la catedral de la Seo de Zaragoza. Estos detalles, así como el hecho de que algunos maestros catalanes ejercieran su profesión en el interior de España (Terradellas en Sevilla, Serra en Zaragoza, Jaime de Casellas, Juan Rossell y Francisco Juncá en Toledo, y Teixidor en Madrid), sugiere una filtración continua de estilo napolitano por el nordeste de la Península»<sup>265</sup>.

Tras su llegada a Jaca empezaron a proliferar villancicos y cantadas con nuevas secciones e instrumentos, lo que sin duda transformó la forma de hacer música en una capilla regida durante más de dos décadas por músicos de corte tradicional. Su interés por innovar queda patente en la producción de su primer año como maestro de capilla en Jaca. Una de las primeras obras compuestas por Viñas en esta catedral, *Monarcas de Oriente*, datada en 1722 (aunque posiblemente no fuera interpretada en Jaca hasta al año siguiente, dado que el magisterio de Viñas se inició el 19 de enero de 1722), es una de las primeras composiciones que incluyen recitados y arias, combinados con secciones tradicionales<sup>266</sup>. Pese a esta inicial inclinación a la modernización, su estilo siguió estando ligado a la tradición, y la transformación del villancico durante su magisterio se produjo de forma pausada y prudente.

En último lugar, Joseph Conejos Igual llegó a Jaca tras haber recibido su formación más reciente de la mano de Luis Serra en Zaragoza. En su extensa

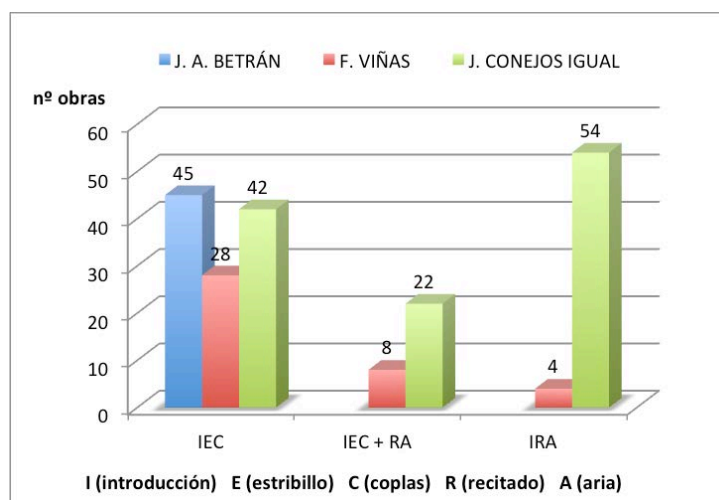
<sup>264</sup> *Hoy en Jaca una fiesta (E-J, 97)*: Introducción, estribillo, coplas y seguidillas. *Batalla quieren dar (E-J, 119)*: Introducción, estribillo, coplas, tocata.

<sup>265</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal...», p. 77.

<sup>266</sup> *Monarcas de Oriente (E-J, 952)*: Introducción, recitado, aria, recitado, aria, recitado, aria, coplas.

producción se registra una notable presencia de formas tradicionales, pero su estilo de decanta hacia las modas estilísticas del momento.

Los tres compositores accedieron al magisterio con edades similares –J. A. Betrán, 22 años; F. Viñas, 23 años, J. Conejos Igual, 25 años–, aunque las características de su trayectoria y formación musical son completamente diferentes. Las secciones empleadas en las obras en lengua romance de los tres maestros de capilla puede verse en el GRÁFICO 23. El primer bloque muestra el número de composiciones que incluyen secciones de carácter tradicional –introducción, estribillo y/o coplas–, el segundo bloque corresponde a los villancicos que mezclan esas formas tradicionales con otras secciones de nueva aparición y el tercer bloque muestra las composiciones estructuradas según las nuevas formas –introducción u obertura, recitados y arias–.



**GRÁFICO 23** - Empleo de secciones en los villancicos de J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual

Durante las primeras décadas del siglo XVIII el villancico –término genérico con el que suele hacerse referencia a las composiciones en romance de los maestros de capilla españoles del Setecientos– alcanzó su momento de máximo esplendor. Según fue avanzando el siglo, el villancico comenzó a entrar en desuso, en detrimento de las nuevas formas musicales en auge en ese momento, pero la forma musical mantuvo su esencia aunque bajo el amparo de diferentes denominaciones (GRÁFICO 24).

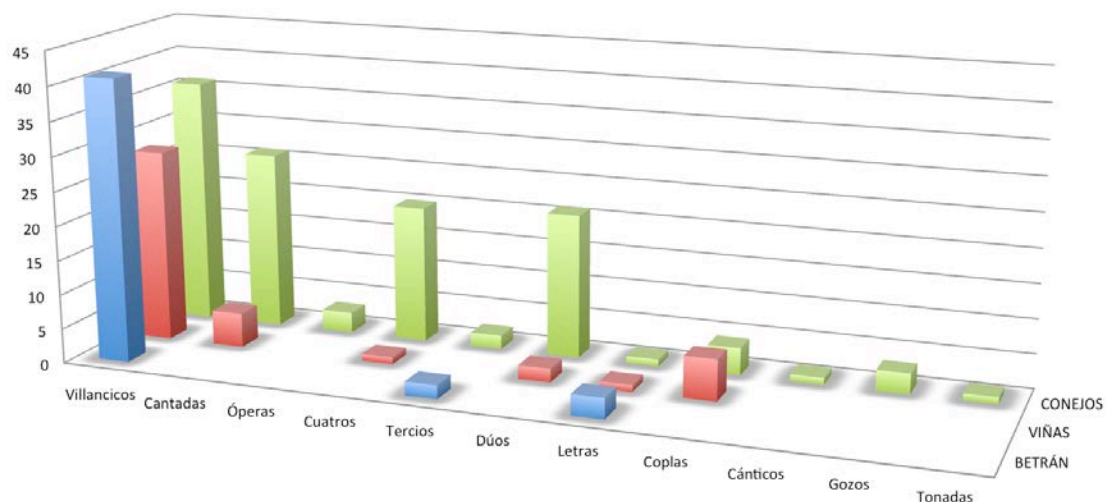


GRÁFICO 24 - Tipologías empleadas por J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual

#### 5.4. EL ABANDONO DE LA NOTACIÓN HISPÁNICA

Las posibilidades técnicas de los instrumentos de reciente aparición y las mejoras constructivas de los aerófonos ocasionaron el progresivo abandono de la notación musical hispánica –desarrollada durante el siglo XVII e ideada para los instrumentos empleados tradicionalmente en la música religiosa, como chirimías o bajones–, que fue desplazada por un nuevo tipo de notación regularizada o normalizada a nivel “internacional” y que tuvo tal aceptación que acabó consolidándose, llegando prácticamente inalterada hasta nuestros días. Esta notación permitió registrar todas las posibilidades interpretativas de los nuevos cordófonos y aerófonos, más ágiles que los instrumentos tradicionales y que, por tanto, podían ejecutar diseños melódicos con mayor profusión rítmica. El empleo de figuras rítmicas más breves condicionó asimismo la introducción de nuevos compases, ahora entendidos como quebrados, que fueron reemplazando progresivamente a los compases de proporción. Por otra parte, durante las primeras décadas del siglo XVIII fue desapareciendo el ennegrecimiento de valores en los compases de proporción, utilizado para indicar la acentuación del texto, y esta función fue atribuida a las líneas divisorias que comenzaron a anotarse progresivamente, hasta llegar a hacerse de forma sistemática, gracias a la estandarización de los impresos de partituras en formato ‘francés’ (vertical), como consecuencia de la proliferación de la música instrumental. En el caso de los maestros de capilla jaqueses, Joseph Antonio Betrán (1704-1716), heredero de la tradición musical del siglo XVII, utilizó rigurosamente los compases de proporción y el ennegrecimiento a lo largo de toda su carrera, por lo que la desaparición de este recurso se produjo de forma paulatina tras la llegada de su sucesor Francisco Viñas (1722), que en algunas de sus obras siguió utilizándolo pero de forma un tanto imprecisa, lo que sugiere que no estuviera familiarizado con un tipo de notación que había comenzado a caer en desuso (IMÁGENES 136 y 137). El magisterio de F. Viñas coincide con una



época de transición (entre P. Nasarre y los innovadores F. Valls o P. Rabassa) de la que Viñas deja muestra en sus obras a través del empleo de compases de proporción a lo largo de todo su magisterio en Jaca, registrándose en 1730 la primera de sus composiciones que utiliza compases quebrados (6/8 y 3/8), *Ah del monte, ah del puerto* (sign. 960), obra editada en el segundo volumen de este estudio.

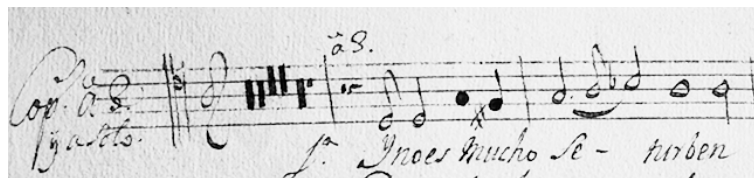


IMAGEN 136 - F. VIÑAS. *Para introducir festivos aplausos*. E-J , 954 (Contralto; coplas, cc. 1-25)

IMAGEN 137 - F. VIÑAS. *Para introducir festivos aplausos*. E-J , 954 (coplas, cc. 22-25)

Hasta la llegada de F. Viñas en 1722, y con posterioridad al fallecimiento de Joseph Antonio Betrán en 1716, el cargo estuvo ocupado por Juan Francisco Sayas entre 1717 y 1718 (aunque de este período no se registra ninguna composición firmada por el músico turiasonense) y vacante entre 1718 y 1722, por lo que no es posible hacer una valoración de la evolución estilística producida en la música catedralicia durante esos seis años. Por su parte, Joseph Conejos Igual (1734-1749) –durante cuyo magisterio se consolidó en la seo jaquesa la modernización estilística– compuso sus obras en romance a partir de compases quebrados, a excepción del villancico de chanza *En el portal de Belén* (sign. 561) –incluido en la edición musical de este estudio–, que es el único en el que utiliza compases de proporción (en la introducción y estribillo), aunque combinados con compás de 6/8 en el aria.

En cuanto al empleo de claves, la introducción de nuevos recursos instrumentales condicionó el abandono de las claves altas, al no ser necesario transportar las obras para adaptarlas a la tesitura de los instrumentos. En este sentido, todas las composiciones en romance de J. A. Betrán utilizan claves altas en las voces, tradición que ya no se registra en las composiciones de F. Viñas y de J. Conejos Igual, que utilizan únicamente claves naturales en sus obras.

## 5.5. LA ADAPTACIÓN DE LA TERMINOLOGÍA

La búsqueda de nuevos efectos sonoros mediante la introducción de instrumentos de reciente creación, la aplicación de nuevos planteamientos en el empleo de los recursos vocales y la aparición de nuevas formas musicales, hicieron necesaria una adaptación de la terminología para poder reflejar la modernización que se estaba llevando a cabo en la práctica musical. En algunos casos las variantes léxicas establecían únicamente una diferencia funcional, denominándose dos formas musicales técnicamente similares de forma diferente según el contexto en el que se introducían; así los términos ‘villancico’, ‘cuatro’ o ‘tono’, se refieren a una composición habitualmente formada por estribillo y coplas, si bien, en el ámbito religioso, el más empleado era el villancico, mientras que el cuatro solía componerse como ejercicio para mejorar la práctica en la composición, aunque también se conocen cuatros vinculados al teatro, y el tono solía ser profano –tono humano–.

Una de las innovaciones más destacables surgidas en España durante las primeras décadas del siglo XVIII fue el afloramiento de la *cantata*, nacida en Italia durante el siglo anterior, y a la que los compositores españoles denominaban ‘cantada’. Como es bien sabido, la cantada incorporaría nuevas secciones como recitados, arias, minués y graves, frente al villancico formado tradicionalmente por estribillo y coplas, e introdujo asimismo nuevas combinaciones tímbricas, mediante el empleo de violines, oboes o flautas. La consulta de los villancicos y cantadas conservados en el archivo musical de la catedral de Jaca, especialmente rico en este último género, permite afirmar que los compositores establecían la diferencia entre ambos únicamente según el número de voces empleadas –cantada, para una o dos voces; villancico, para más de tres voces–, combinando el resto de rasgos que actualmente se consideran característicos de cada una de estas formas musicales, de modo que podemos encontrar en la producción de estos tres maestros de capilla villancicos estructurados por alternancia de recitados y arias, cantadas formadas por estribillo, recitado, aria y coplas, o villancicos con violines y oboes.

Al igual que sucediera con el término ‘cantada’, los compositores españoles adaptaron otros vocablos de origen italiano, como ‘recitado’ y ‘opertura’. Este último se documenta en Jaca por primera vez en 1722 en una de las primeras composiciones del recién llegado maestro de capilla Francisco Viñas (IMAGEN 138), portadora de numerosos rasgos innovadores no registrados en Jaca anteriormente, como los términos *cantada*, *opertura*, *recitado* y *aria*.



IMAGEN 138 - F. VIÑAS. *Oscuro noche fría*. E-J, 951 («opertura»)



## 5.6. TRADICIÓN Y MODERNIDAD: LA CONVIVENCIA DE VARIOS ESTILOS

Las nuevas técnicas de composición que llegaron a Jaca a través de los maestros de capilla procedentes de Barcelona y Zaragoza, Francisco Viñas y Joseph Conejos Igual –y supuestamente también de la mano de Juan Francisco Sayas, aunque no se conocen obras suyas compuestas en la seo altoaragonesa–, así como el interés de estos maestros de capilla por conocer, importar y copiar una muestra del repertorio que se cantaba en otras ciudades como Zaragoza, Segorbe o Madrid, llevaron a esa catedral nuevas corrientes estilísticas que supusieron grandes cambios en la forma de hacer música en la ciudad. Los nuevos estilos introducidos en España con el cambio dinástico –impregnados en un primer momento de la esencia de la música francesa y más adelante, tras el segundo matrimonio del monarca, partidarios del gusto de la nueva reina por lo italiano– se mezclaron en Jaca con una tradición puramente española, fruto de lo cual resultó una gran variedad de estilos propios de la música compuesta en ese templo que sin duda estuvo condicionada por los músicos que ejercieron en su capilla musical, así como por otros factores económicos, políticos y religiosos relativos a la institución. Esta fusión de estilos definen la idiosincrasia de la capilla musical jaquesa a lo largo de los siglos, entendida como el modo de hacer y componer la música, según los diversos factores que afectaron directa o indirectamente a dicha tarea.

La proliferación de nuevos estilos durante las primeras décadas del siglo XVIII no debe ser entendida como una supresión de las tradiciones anteriores, sino como una adición que dio lugar a una rica amalgama de peculiaridades y gustos, significativa de las diferentes corrientes artísticas y musicales del sur de Europa. Los procedimientos basados en la tradición española propios de las obras de Joseph Antonio Betrán siguieron presentes en sus sucesores hasta mediados de siglo. Las composiciones de Joseph Conejos Igual todavía mantenían viva esa mezcla de estilos tres y cuatro décadas después, si bien en sus obras los rasgos tradicionales de sus antecesores comenzaron a entrar en desuso. Las obras del maestro rubielano tienen un formato mayor que las composiciones de J. A. Betrán y F. Viñas, y están formadas por un elevado número de secciones, pero siguió componiendo villancicos formados por estribillo y coplas, y –aunque en una proporción muy pequeña– algunas de sus obras todavía emplean compases de proporción.

La progresiva desaparición de los rasgos compositivos presentes en las obras de los maestros de capilla de comienzos del Setecientos –herencia de la música eclesiástica de finales del siglo XVII– debe entenderse como consecuencia de una evolución natural que fue transformando lentamente las técnicas y maneras de componer e interpretar, condicionadas por la transformación del gusto estético, pero también, de forma relevante, por los avances en la construcción de los instrumentos y las mayores posibilidades técnicas de los mismos, lo que favoreció el surgimiento de una escritura más idiomática, con mayor profusión rítmica y, por tanto, aparición de nuevos compases y nuevas figuras rítmicas de valor inferior a las existentes que permitían crear diseños melódicos de ejecución más rápida y más virtuosística.

## **———— CONCLUSIONES ————**



## CONCLUSIONES

Una vez repasadas las principales líneas que han encaminado la presente investigación, y vistos y analizados con detenimiento los materiales objeto de estudio, llega el momento de extraer las indispensables conclusiones sobre los asuntos tratados y efectuar una valoración ponderada de las mismas, a la luz del contexto que se ha descrito, y de los condicionantes espacio-temporales en los que se ha desarrollado el estudio.

En primer lugar, y en lo relativo a las principales aportaciones que hace mi trabajo al panorama estudiado, conviene enfatizar que esta investigación ha supuesto la confección de un inventario pormenorizado de las obras en lengua vernácula de los tres maestros de la primera mitad del siglo XVIII de los que se conservan composiciones directamente atribuidas (hasta ahora no se había realizado ningún inventario con carácter detenido más allá de lo que podría calificarse como un mero elenco)<sup>267</sup>. En el inventario que aquí se propone –prácticamente ya un catálogo– se siguen las «Guidelines» y normas de catalogación estandarizadas del RISM (Répertoire International des Sources Musicales), avaladas por la IMS (Sociedad Internacional de Musicología) y el IAML (Asociación Internacional de Bibliotecas de Música, Archivos y Centros de Documentación Musical), con lo cual se facultan estos materiales para su posible intercambio y cotejo a escala mundial, una vez recogidos en las bases de datos correspondientes (programa MUSCAT del RISM).

Por otra parte, la elaboración del inventario mencionado ha posibilitado y ofrecido ya algunos resultados en cuanto a identificación de obras hasta ahora conservadas en el archivo dentro de la serie de papeles sueltos y/o «no-identificados» (lo que coloquialmente se conoce como “cementerio”). De forma similar, el trabajo con herramientas tipo RISM y el trabajo concienzudo con los materiales objeto de estudio ha permitido el imprescindible cotejo de materiales, deparando numerosas identificaciones de anónimos, así como el establecimiento de referencias cruzadas entre determinadas obras de maestros de capilla de la catedral jacetana y otros compositores.

---

<sup>267</sup> Únicamente se conocen tres inventarios al respecto. El primero de ellos, mecanografiado, fue realizado *in situ* en la década de 1980 por Pedro Calahorra Martínez, y únicamente se ha conservado en un ejemplar completo fotocopiado que me facilitó mi director de tesis. No recoge incipits musicales y apenas ofrece una información muy sumaria, aunque fue, durante largos años, la única fuente disponible –y por tanto, en cierto modo “fiable”– a propósito de los contenidos del archivo de música catedralicio de Jaca. Además, se conoce la existencia de otro inventario, realizado por el actual canónigo bibliotecario-archivero y organista de la catedral de Jaca, Jesús Lizalde Giménez, para su uso interno, y que por tanto no se halla disponible para la investigación (a pesar, como va dicho, de las enormes facilidades que me ha prestado dicho archivero para el acceso, consulta e investigación de los fondos). Y por último, aparece un inventario informatizado por Miguel Ángel Marín, que me facilitó dicho autor, que se incluye como Apéndice de su tesis doctoral, pero que no ha sido publicado. Véase: MARÍN, Miguel Ángel: *Music and musicians in provincial towns* (*op. cit.*), (asimismo, sin inclusión de incipits musicales, y dispuesto a manera de elenco, aunque, como novedad, incluye como orientación cronológica, en algunas composiciones, las fechas transmitidas por las marcas de agua del papel).

No menos importante es la aportación que mi trabajo ha supuesto a través del rescate para la práctica musical en concierto y/o grabación de audio-video (con su consiguiente posibilidad de “estreno en tiempos modernos”) de diecinueve composiciones –hasta la fecha inéditas– del período objeto de estudio, las cuales se han informatizado y dispuesto en formato de partitura y notación actual. Ello permite la extracción de partichelas y materiales de concierto, abre la posibilidad al transporte, en caso necesario, de cara a la práctica, y sobre todo, supone un aporte de carácter patrimonial de primer orden, pues cuanto, no solamente ofrece acceso al estudio y la investigación (al aportar modelos de trabajo para la lectura y el análisis de las técnicas de composición y el contrapunto), sino que, además, propone un trabajo “de ida y vuelta”, a partir de cuyas transcripciones es posible en todo momento reconstruir la imagen gráfica del original (mediante el empleo de incipits musicales y literarios generosos para cada movimiento o sección de las composiciones, uso de ángulos para indicar los ennegrecimientos de la notación en los compases ternarios, etc.). Por otro lado, con la recuperación de estas 19 composiciones, se favorece la obtención de una imagen panorámica –que se ha procurado que fuera significativa y representativa de todo el material conservado, que por obvias razones de límites espacio-temporales en un trabajo de características como el presente no ha sido posible trabajar al detalle– de la composiciones musicales en Jaca durante la primera mitad del siglo XVIII. Sin duda, esta visión panorámica de la música local, contribuirá poderosamente a enriquecer la imagen, no solamente artística, sino cultural, de la ciudad en el período cronológico objeto de estudio (como complemento a la noción al respecto ya existente en el campo de la historia, historia del arte, literatura, pensamiento, etc.).

Gracias al manejo de las fuentes y, de forma especial, al trabajo realizado con los fondos que permanecían sin identificar, mi estudio ha corroborado la necesidad de anticipar las fechas hasta ahora planteadas por otros investigadores en cuanto a la incorporación de nuevos instrumentos (como el oboe) a la música de la catedral. En este sentido, el trabajo ha significado una importante constatación de datos e informaciones que, aunque antes apenas intuitas, ahora se han podido confirmar a partir de la documentación manejada y de la propia música transcrita, lo que permite reafirmar que el archivo jaqués cuenta con un destacado *corpus* documental de música de la primera mitad del Setecientos, período del que, precisamente, no se conserva mucha música desde el punto de vista cuantitativo en otros archivos de su entorno. Téngase en cuenta por ejemplo, que los archivos de la metropolitana de Zaragoza carecen de material musical de este período, siendo muy poco y excepcional cuanto se ha conservado. Este hecho aumentaba más, si cabe, el interés de la seo jaquesa al ofrecer algunas de las muestras más relevantes de los archivos catedralicios no solo de Aragón, sino, por extensión, de todo el noreste peninsular, en cuanto a conservación de música tanto propia (aragonesa) como foránea (nacional e internacional).

En otro orden de cosas, una de las contribuciones más señaladas del presente trabajo ha consistido en la extracción de un “vaciado” de carácter musical de las actas capitulares de la catedral, donde se recogen abundantes informaciones sobre el desarrollo de la práctica musical, la vida cotidiana de sus protagonistas, etc. La redacción diplomática de estos materiales, inéditos hasta la fecha (a excepción de un trabajo realizado por Jesús Lizalde Giménez)<sup>268</sup>, así como la adición de unos útiles

---

<sup>268</sup> LIZALDE GIMÉNEZ, Jesús: «Los Maestros de Capilla de la S. I. Catedral de Jaca...» (*op. cit.*). A pesar de su evidente interés y del carácter pionero respecto a los fondos objeto de estudio, este elogiado trabajo, aparecido en una publicación de carácter autonómico, no ofrece sus contenidos de manera

índices onomásticos, serán sin duda de gran ayuda para otros trabajos e investigaciones que sobre el tema musical se quieran emprender en relación con Jaca.

En lo relativo a algunas cuestiones puntuales del estudio conviene señalar también que mi trabajo aporta una mayor –aunque no total– concreción respecto a las fechas del magisterio de Juan Francisco Sayas en Jaca, arrojando en definitiva una vinculación mucho más breve de lo que se consideraba hasta ahora. Ello relativiza la presencia de este músico y tratadista en la ciudad –a la que se le asociaba tradicionalmente–, viniendo a tener que modificar algunas de las conclusiones que hasta ahora pudieran extraerse en cuanto a la procedencia e importancia de los maestros de capilla jaqueses, pues parece ser que, a diferencia de sus colegas (J. A. Betrán, F. Viñas o J. Conejos Igual) habría ejercido en Jaca durante muy poco tiempo.

En definitiva, lo que sí parece cierto es que no resulta en absoluto asociar a la ciudad de Jaca en este período de tiempo con un centro «de provincias»<sup>269</sup> o situado en ‘la periferia’, antes al contrario, la música desarrollada en la ciudad ofrece no pocas muestras de una gran vitalidad, de conocer las novedades que se estaban gestando en el exterior y de ofrecer en sus funciones públicas un tipo de materiales “a la moda”, revestidos de un buen quehacer profesional a cargo de sus maestros, buenos conocedores de la técnica de la composición. Desde luego, no se sostiene un supuesto «atraso» cultural por falta de interés o debido a una menor posición jerárquica o económica<sup>270</sup>, ni asociar su posición geográfica en la periferia peninsular a un aislamiento cultural o artístico, sino, por el contrario, se hace imprescindible valorar su relevancia intrínseca y/o su influencia en otros posibles centros de producción musical.

Finalmente, puede afirmarse que la música desarrollada en la seo de Jaca en la primera mitad del Setecientos responde a un patrón más o menos puntero en lo que a recepción de novedades (estilísticas, formales, de instrumentario, etc.) se refiere, mucho más en la línea de lo que pudiera suceder, por ejemplo, en la Capilla Real, que no en el más inmediato entorno catedralicio. La conexión con lo francés e italiano, tanto en repertorios como en recursos técnicos y en solución a las necesidades reclamadas por la alta sociedad jacetana del momento –política, militar y aun eclesiástica–, le sitúan a la cabeza de los centros de producción aragoneses (por delante de sedes colindantes como Huesca o Barbastro y aun, a juzgar por lo que sabemos que se ha conservado, incluso

---

diplomática ni recoge sistemáticamente todas las informaciones existentes sobre música, aspectos ambos que se han procurado completar en la presente investigación.

<sup>269</sup> Numerosas publicaciones de Miguel Ángel Marín se refieren a Jaca como «ciudad de provincias», «de naturaleza provinciana» o «*provincial town*», aun cuando su autor emplea este calificativo para establecer la contradicción entre el significado tradicional del término y la realidad cultural de la ciudad. Pero no es menos cierto que la acuñación y uso de la locución «de provincias» refleja un carácter centralista –ajeno a Madrid– y que de su tradicional empleo subyace un carácter peyorativo que, a mi juicio, aun cuando fuere para desacreditarlo, no hace sino consolidar su uso y significado. Véase: MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, (op. cit.). ID. «Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la catedral de Jaca». *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, vol. 1, pp. 375-394.

<sup>270</sup> A finales del siglo XVIII la catedral de Jaca no figura entre las treinta sedes episcopales más ricas de España (véase página 223 de la siguiente referencia bibliográfica), sin embargo, en el caso de Jaca, se puede afirmar fehacientemente que no existe una relación directa entre la riqueza económica de la catedral con la calidad y prestigio de la actividad de su capilla de música. TORRENTE, Álvaro. «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna». *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 217-236.

Zaragoza), en un momento altamente competitivo por parte de sus protagonistas directos: maestros de capilla, organistas y músicos en general.

Por lo que respecta a los problemas que he encontrado a lo largo de esta investigación, conviene resaltar que al inicio de la misma tuve que vencer cierta dificultad para acceder a las fuentes primarias, debido al traslado provisional de los fondos del archivo y el consiguiente cierre temporal para los investigadores. Afortunadamente y para mi satisfacción, en los últimos meses esta situación se ha invertido, al obtener del cabildo el encargo personal para acometer las tareas que hace algunos años habían quedado sin finalizar en cuanto a la identificación de papeles del “cementerio” y para la cumplimentación de un inventario, con vistas a poder culminar estos trabajos con la elaboración de un catálogo definitivo (y de la forma más exhaustiva posible) de los fondos musicales, lo cual ha supuesto sin duda un cambio sustancial en los datos con los que hasta entonces contaba para la elaboración de esta investigación y por tanto, en la valoración de las informaciones y las consiguientes conclusiones.

De este modo, y dispuesta a recopilar información de carácter complementario que pudiera asociar a las partituras y materiales músicos conservados, una vez emprendido el cotidiano “trabajo de campo” (o de archivo), pude consultar, en primer lugar, una serie completa de libros de actas capitulares, hasta entonces no vaciados desde el estricto punto de vista musical, a excepción del ya mencionado trabajo realizado por J. Lizalde. Asimismo atestigué la inexistencia de libros de fábrica en los que poder buscar referencias a pagos al personal en plantilla de la catedral (y así documentar salarios y gratificaciones puntuales de músicos o por actuaciones extraordinarias de la capilla de música). En este sentido, comprobé la ausencia concreta de documentación relativa al magisterio de Juan Francisco Sayas (a excepción de tres actas capitulares que recogen su nombramiento y llegada a Jaca y una referencia quince meses después que sugiere que la capilla llevase algún tiempo sin maestro), de quien, curiosamente, tampoco se conserva obra musical alguna identificada. Con ello se ha constatado un vacío documental en relación al magisterio de la capilla entre el año 1716 –con la muerte de J. A. Betrán– y 1722 –fecha de la llegada de F. Viñas–, coincidente con unos años de gran actividad e innovación artística en España, inmediatamente después de la firma del tratado de Utrecht –que puso fin a la Guerra de Sucesión– y el creciente interés de la corte por instaurar en la península nuevas corrientes estilísticas llegadas de Francia e Italia.

Un problema añadido ha consistido en la dificultad para concretar la autoría de obras del maestro de capilla Joseph Conejos Igual, debido a las diferentes variables con que se registra su nombre en los archivos jaqueses (Joseph Conejos, Joseph Simón Conejos, Conejos, Conejos *menor*, Conejos *mayor*), que parecían sugerir que se tratara de dos personas diferentes. El trabajo de campo y la consulta directa de las fuentes parecían confirmar que se trataba de una misma persona, y que el empleo de diferentes nombres o singularidades podía ser una forma del maestro de capilla de establecer una diferenciación –y en la misma línea, una conexión– con Joseph Conejos Ortells. La localización de la partida de nacimiento de Joseph Simón Conejos Igual (\*Rubielos, 27.10.1709) en la misma localidad en que había nacido en 1673 Joseph Tobías Conejos Ortells, refuerza la idea ya antes planteada de un posible vínculo familiar entre ambos. Haber podido establecer esta conexión aclara muchos interrogantes en relación a la recepción de repertorio en la catedral jaquesa del maestro de capilla de la de Segorbe, en cuya transmisión pudieron haber participado activamente ambos músicos.

En último término, conviene establecer unas posibles líneas de investigación que, conocidas anteriormente o sugeridas a partir de este estudio, quedan abiertas a futuras investigaciones que completen, complementen, incluso contradigan, las realizadas hasta el momento. A ese respecto, la realización del inventario de obras en romance de los maestros de capilla locales de la primera mitad del siglo XVIII, ofrece posibilidad de realizar nuevos y más amplios estudios –como el aquí incluido– acerca de la reutilización de textos en los villancicos conservados en Jaca, aumentando así las reflexiones ya existentes sobre la circulación de música y textos en España y los Virreinos durante el Setecientos.

Del mismo modo será interesante profundizar en las relaciones entre algunos músicos que, aun habiendo ejercido en sedes relativamente lejanas, pudieron haber tenido puntos de conexión con anterioridad a sus nombramientos conocidos, como pudo ser el caso de Francisco Viñas y Luis Serra, a propósito de su procedencia barcelonesa y la hipótesis de que el maestro de capilla del templo de El Pilar en Zaragoza hubiera sido maestro de F. Viñas durante su estancia en Santa María de Mar en Barcelona (o en Santa María del Pino, donde podría haber ejercido el magisterio Luis Serra, según aparece anotado en el acta capitular que registra su admisión como maestro de capilla de El Pilar en Zaragoza el 23 de marzo de 1715). Esta posible relación entre Viñas y Serra pudo haber favorecido la contratación en Jaca de músicos por vía directa –sin necesidad de convocatoria de edictos– o las colaboraciones esporádicas entre músicos y cabildos, como los acontecidos entre la metropolitana de Zaragoza y la seo de Jaca durante el magisterio de Viñas y el período vacante tras su promoción a Calahorra.





## **—— BIBLIOGRAFÍA / WEBGRAFÍA ——**



## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALAVÉS Y LA SALA, Salvador Alberto. *Compendio de la vida Magna disputada de la Gloriosa Virgen, casada, mártir, y Reyna de Aragón, y su antigua, y primera patrona, y siempre de la Ciudad de Jaca, y sus montañas, Santa Orosia, y de sus Santos Padres Reyes de Bohemia*. Zaragoza, Imprenta de Pascual Bueno, 1702.
- ALÉN, M<sup>a</sup> Pilar. «La crisis del villancico en las catedrales españolas (ss. XVIII-XIX)». *De musica hispana et aliis*. Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 7-25.
- ÁLVAREZ ESCUDERO, M<sup>a</sup> Carmen. «Ambiela, Miguel». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 1, pp. 402-404.
- ANGLÉS, Higinio. «Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles». *Anuario Musical*, 17 (1962), pp. 105-112.
- ANGULO DÍAZ, Raúl. *Diego Pérez de Camino (ca. 1740-1796). Obra selecta*. 3 vols. [s.l.], Fundación Gustavo Bueno, 2009, vol. 3.
- . *Sebastián Durón (1660-1716). Obras sacras en romance*. 8 vols. [s.l.], Fundación Gustavo Bueno, 2015, vol. 6.
- ARMILLAS VICENTE, José A. «De los Decretos de Nueva Planta a la Guerra de la Independencia». *Historia Aragón. I. Generalidades. Resumen de las lecciones impartidas en el curso 1986-87*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 237-246.
- BALLESTÍN MIGUEL, José María. *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Colección 'Serie Negra', 2017.
- BARBIERI, Francisco Asenjo. «Sayas, Don Juan Francisco de». *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri), vol. I*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- BÈGUE, Alain, «Poetas menores de la segunda mitad del siglo XVII», *Diccionario Filológico de la Literatura Española*. 2 vols. Pablo Jauralde Pou (dir.). Madrid, Castalia, 2010, vol. 2, pp. 707-741.
- . «‘Tres o cuatro villancicos de las mejores letras’: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío». *Críticón*, 119 (2013), pp. 99-126.

- BELANDO, Nicolás Jesús. *Historia civil de España, sucessos de la Guerra y tratados de paz desde el año mil setecientos hasta el de mil setecientos treinta y tres*. Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernandez, 1740.
- BERGUA, Orencio de. *Espiritual Novenario de la Gloriosa Reyna, Virgen, y Martir Santa Orosia, Patrona de las Montañas de Jaca, con un compendio de la historia de la Santa*. Zaragoza, Francisco Moreno, 1702.
- . *Llanto universal de la montaña, sentidos ayes, y tristes balidos de sus ovejas, por la muerte de su venerable y exemplar pastor el Ilmo. y Revmo. señor D. Miguel Lorenzo de Frías, y Espinel, Obispo de Jaca que predico en una de sus exequias, y saca á publica luz el Licenciado Orencio de Bergua, Retor de la Villa de Yebra en la Montaña, y Examinador Sinodal del Obispado de Jaca*. Zaragoza, Diego de Larumbe, 1704.
- BERNAL RIPOLL, Miguel. «El temperamento de Nassarre: estudio matemático», *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999), pp. 157-174.
- BIÑERTA, Tomás. *El nuevo Sol de la Francia. Relación de las solemnes fiestas, que celebró el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en la canonización de S. Juan Francisco Regis [...] dedicadas al Rey N. Señor don Phelipe Quinto*. Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1738.
- BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José. «Entre tradición y modernización: El italianismo musical en Valencia (1685-1738)», *Revista de Musicología*, XXVI, 1 (2003), pp. 296-302.
- BORDAS, Cristina. «Tradición e innovación en los instrumentos musicales». *La música en España en el siglo XVIII*. Malcom Boyd, Juan José Carreras y José Máximo Leza (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217.
- BORRÀS I ROCA, Josep. «*El baixó a la península ibèrica*», (tesis doctoral). Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.
- BORRÀS, Josep; EZQUERRO, Antonio. «Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo». *Revista de Musicología*, XXII, 2 (1999), pp. 53-85.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther. «Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)», *Criticón*, 119 (2013), pp. 127-143.
- BUESA CONDE, Domingo J. *Jaca: Dos mil años de historia*. Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1982.
- . *Jaca: Historia de una ciudad*. Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Jaca, 2002.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. «Dos memoriales sobre la música de los templos». *Revista de Musicología*, XV, 1 (1992), pp. 323-361.

- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. *Historia de la música en Aragón: siglos I-XVII*. Zaragoza, Librería General, 1977.
- *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. I: organistas, organeros y órganos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977.
- *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II: polifonistas y ministriles*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel. «Demografía en la ciudad de Jaca en el reinado de Felipe V de Borbón». *Pirineos*, 83-86 (1967), pp. 203-269.
- CANTILLO, Alejandro del. *Tratados, convenios y declaraciones de paz y de comercio que han hecho con las potencias extranjeras los monarcas españoles de la casa de Borbon: Desde el año de 1700 hasta el día*. Madrid, Imprenta de Alegria y Charlain, 1843.
- CAPEL SÁEZ, Horacio. *Los ingenieros militares en España, siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 1983.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «La capilla de música de la catedral de Segorbe en el siglo XVIII». *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 191-224.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José. «Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España». *Revista de Musicología*, XXVI, 3 (1993), pp. 1197-1204.
- «La música en las diócesis de Huesca en los siglos XVI y XVII». *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1994, pp. 45-51.
- CASTELVÍ, Francisco de. *Narraciones históricas*. Josep M. Mundet i Gifre y José M. Alsina Roca (eds.). 4 vols. Madrid, Fundación Francisco Elías de Tejada, 1998, vol. 2 (1706-1709).
- CODINA I GODIOL, Daniel. *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat. Segles XVII-XIX*. Montserrat, Abadía de Montserrat, 2003.
- CORTÉS PEÑA, Antonio Luis. «La Iglesia y el cambio dinástico». *Felipe V y su tiempo. (Congreso internacional celebrado en Zaragoza, 15 al 19 de enero de 2001)*. Eliseo Serrano (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 991-1012.
- COXE, William. *España bajo el reinado de la Casa de Borbón*. Jacinto de Casas y Quiroga (trad.). Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1846.

- DÍAZ DÍAZ, Gonzalo. *Hombres y documentos de la filosofía española*. 7 vols. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980-2003.
- DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Barcelona, Imprenta de María Ángela Martí viuda, 1759.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. «Introducción», *Testamento de Carlos II*. Madrid, Editora Nacional, 1982.
- DURÁN GUDIOL, Antonio. «Los maestros de capilla de la Catedral de Huesca», *Argensola*, 38 (1959), pp. 107-131.
- «La Capilla de Música de la Catedral de Huesca». *Anuario Musical*, 19 (1964), pp. 30-55.
- «Jaca», *Diccionario de historia eclesiástica de España*. Quintín Aldea Vaquero, Tomás Marín y José Vives (dir.). Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1987.
- EIRAS ROEL, Antonio. «Problemas demográficos del siglo XVIII español». *España a finales del siglo XVIII*. Tarragona, Hemeroteca de Tarragona, 1982, pp. 9-30.
- EITNER, Robert. «Sayas, Don Juan Francisco de». *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. 11. vols. Graz, Akademische Druck – Verlagsanstalt, 1959, vol. 8, p. 441.
- ESCUER SALCEDO, Sara. «La música en la catedral de Jaca (1739-1799) Blas Bosqued: la transición del Barroco al Clasicismo», (trabajo fin de máster). Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- *Obras de los maestros de capilla de la catedral de Jaca en el siglo XVIII: Joseph Conejos y Blas Bosqued*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Colección ‘Polifonía aragonesa, XVIII’, 2014.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)», (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.
- «Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España; el archivo como proceso de desarrollo». *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IV, 1 (1997), pp. 5-70.
- «Memoria de las actividades RISM-España / 1998». *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 275-297.

- 
- *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección ‘*Monumentos de la Música Española*, LIX’, 2000.
- «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad». *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 19-70.
- «Egüés, Manuel [Miguel Conejos] de». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 4, pp. 631-633.
- *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano–, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Institución Milá y Fontanals, 2004.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Catálogo del fondo documental del siglo XVII del Archivo Musical de las Catedrales de Zaragoza (Zac)». *Anuario Musical*, 46 (1991), pp. 127-171.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Catálogo de la exposición». *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, pp. 167-324.
- FACI, Roque Alberto. «Santísimas imágenes, reliquias de algunos santos, veneradas en el obispado de Jaca. Hallazgo milagroso de las reliquias de Santa Orosia, Mirgen, y Martyr, Reyna de Aragon, y Patrona de la Ciudad de Jaca, y sus Montañas». *Aragon, reyno de Christo, y dote de Maria Santissima*. 2 vols. Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1750, vol. 2.
- FEIJOO, Benito Jerónimo. «Discurso XIV. Música de los templos». *Teatro crítico universal*. 8 vols. Madrid, Joaquín Ibarra, 1726-1739, vol. 1, pp. 285-309.
- FLÓREZ, Enrique. *España sagrada. Theatro geographico-historico de la Iglesia de España*. 51 vols. Madrid, Antonio Marín, 1764, vol. 18.
- GARBAYO, Javier. «Conejos Ortells, José». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 3, p. 869.
- GARCÍA DUEÑAS, Felipe. «La diócesis de Jaca». *La comarca de la Jacetania*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2004, vol. 2, pp. 107-112.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo; LEÓN, Virginia; TORTELLA, Jaime; [et al.]. *Historia de España. Siglo XVIII. La España de los Borbones*. Ricardo García Cárcel (coord.). Madrid, Cátedra, 2002.



- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. «Los gobernadores del corregimiento de Jaca en el siglo XVIII». *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Tomo III: Jaca en la Corona de Aragón*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, pp. 241-250.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique; IRLES VICENTE, María del Carmen. «La Nueva Planta de Aragón. División y evolución corregimental durante el siglo XVIII». *Studia Historica: Historia Moderna*, 15 (2009), pp. 63-81.
- GÓMEZ GARCÍA, Alberto. *Santa Orosia, reliquias y mantos*. [Huesca], Real Cofradía de Santa Orosia de Jaca, 2012.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel. «La guerra de Sucesión en el Valle de Tena (1706-1707)», *Argensola*, 103 (1989), pp. 55-79.
- «Funerales en Jaca por los Reyes de la Casa de Austria». *Aragonia Sacra*, 21 (2011), pp. 201-226.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Notas sobre la transposición de voces e instrumentos en la segunda mitad del s. XVII. El repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza». *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-90), pp. 303-325.
- «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español». *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 101-141.
- «Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal». *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 83-95.
- «Serra, Luis». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 9, pp. 939-941.
- «La música europea desde las catedrales de Aragón: siglos XVII y XVIII». *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, pp. 75-114.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800». *La música en España en el siglo XVIII*. Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 67-85.
- «Zaragoza». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 10, pp. 1128-1134.
- «Los archivos de música de las catedrales de Aragón». *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, pp. 7-26.

- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVII-XIX). *Memoria ecclesiae*, 21 (2002), pp. 601-621.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; IGLESIAS, Nieves, *et. al.* *Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas Internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, RISM-España, 1996.
- GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (coords.). *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Madrid, Dirección General del Libro y Biblioteca, 1990.
- HUESCA, Fray Ramón de. *Teatro historico de las iglesias del reyno de Aragon. Tomo VIII: De la Santa Iglesia de Jaca. Contiene las memorias antiguas de esta Ciudad y sus montañas, el origen y progresos de su Iglesia, el Catálogo de sus Obispos, los Santos de su Diócesis, la fundacion de sus Conventos &c.* 9 vols. Pamplona, Imprenta de la viuda de Longás e hijo, 1802.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco. «La catedral de Jaca y los orígenes del románico español», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos: Jaca-Pamplona, 1966*. Instituto de Estudios Pirenaicos, 1968, vol. 3, pp. 179-201.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa. «Conexiones musicales entre Teruel y Valencia en el siglo XVIII: mecenazgo institucional, circulación de músicos y dispersión de repertorio». *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, XCI, 2 (2006-2007), pp. 207-226.
- JAURALDE POU, Pablo (dir.). *Diccionario filológico de la literatura española (siglo XVII)*. Delia Gavela, Pedro C. Rojo Alique (coord.). Madrid, Castalia, 2010.
- JUSTE SÁNCHEZ, María Rosario, «Edición y estudio de la obra de José Tafalla y Negrete», (tesis doctoral). Universidad de Zaragoza, 1991.
- KASTNER, Macario Santiago. *Sette pezzi per arpa dei secoli XVII e XVIII tratti da antichi manoscritti spagnoli e portoghesi*. Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1972.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl. «El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca». *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, II, 2 (1986), pp. 109-133.
- KNIGHTON, Tess; TORRENTE, Álvaro. *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related genres*. Aldershot, Ashgate, 2007.
- KRUTITSKAYA Anastasia. «Reutilización de formas tradicionales en los villancicos de Sor Juana». *Olivar*, 18 (2012), pp. 95-111.
- LAIRD, Paul. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan, Harmonie Park Press, 1997.
- LATAS ALEGRE, Óscar. «Un villancico en aragonés del siglo XVII: ‘Escuchen al montañés’, de Francisco Solana». *Alazet: Revista de Filología*, 22 (2010), pp. 101-118.

- LATASSA Y ORTIN, Félix. «Sayas, D. Juan Francisco». *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*. 8 vols. Pamplona, Joaquín de Domingo, 1800, vol. 4, p. 174.
- LECEA, Joaquín. *Las Escuelas Pías en Aragón en el siglo XVIII*. Madrid, ICCE, 1998.
- LEZA, José Máximo. «El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 29-117.
- LIZALDE GIMÉNEZ, Domingo Jesús. «Los Maestros de Capilla de la S. I. Catedral de Jaca en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX. Regesta del Fondo ‘Gestis’ del Archivo Catedral (A.C.J.)». *Aragonia Sacra*, 14 (1999), pp. 23-70.
- «La catedral de Jaca y su capilla de música. Maestros cantores e instrumentistas» *La Estela*, 13 (2004), pp. 9-15.
- LLERGO OJALVO, Eva. «Procesos de transformación del villancico en la Zaragoza del siglo XVIII». *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 27 (2009), pp. 169-178.
- «*El villancico en las Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*», (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- LOLO, Begoña. «Música en España en el siglo XVIII. Reflexión sobre el estado de la cuestión». *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 277-300.
- LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Segovia. Vol. II: Catálogo del archivo de música*. Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1989.
- *La música en la catedral de Calahorra. Vol. I. Catálogo del archivo de música*. Logroño, Gobierno de La Rioja, 1991.
- *La música en la catedral de Santiago. Vol. IV: Catálogo del archivo de música*. Santiago de Compostela, Diputación Provincial de La Coruña, 1993.
- *La música en las catedrales españolas*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Agustín. *Historia de las guerras civiles de España*. Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1882.
- LYNCH, John. *La España del siglo XVIII*. Juan Faci (trad.). Barcelona, Crítica, 1999.
- MARÍN, Miguel Ángel. «A copiar la pureza: música procedente de Madrid en la catedral de Jaca». *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 257-76.

- 
- «Jaca, Archivo de música de la catedral de». *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, 1997, Apéndice III, pp. 249-250.
- «Music and Musicians in Provincial Towns: The Case of Eighteenth-century Jaca (Spain)», (tesis doctoral). Royal Holloway-Universidad de Londres, 1999.
- «A propósito de la reutilización de textos de villancicos: Dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)». *Revista de Musicología*, 23 (2000), pp. 103-130.
- *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century. Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002.
- *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII. Edición crítica y estudio*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.
- «Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la catedral de Jaca». *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds). 2 vols. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, vol. 1, pp. 375-394.
- «Jaca». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 6, pp. 520-523.
- «Viñas, Francisco». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 10, pp. 955-956.
- «El sonido de una ciudad pequeña en tiempos de Felipe V». *Felipe V y su tiempo. (Congreso internacional celebrado en Zaragoza, 15 al 19 de enero de 2001)*. Eliseo Serrano (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 7-23.
- «Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII». *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín. (eds.). Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 115-144.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1976.
- *Historia de la música española. Vol. 4: Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- MARTÍNEZ DE LA ROCA Y BOLEA, Joaquín. *Razones que apoyan la más indefectible razón*. Zaragoza, Pascual Bueno, [s.f.].

- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique. «Felipe V y la consolidación de la monarquía». *Felipe V y su tiempo. (Congreso internacional, Zaragoza, 15-19 enero 2001)*. Eliseo Serrano (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004. pp. 1013-1027.
- MEDINA CRESPO, Alfonso. *Villancicos Barrocos en la Catedral de Jaén*. Jaén, Ediciones Blanca, 2008.
- MORALES ARRIZABALAGA, Jesús. *La derogación de los fueros de Aragón (1707-1711)*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986.
- MORENO NIEVES, José Antonio. «Los municipios aragoneses tras la Nueva Planta: la nueva administración y su personal político». *Revista de Historia Moderna*, 34 (1995), pp.165-184.
- . «*El poder local en Aragón durante el siglo XVIII: Los regidores aragoneses entre la Nueva Planta y la crisis del Antiguo Régimen*», (tesis doctoral). Universidad de Alicante, 1998.
- MUNETÁ MARTÍNEZ DE MORETÍN, Jesús María. «Apuntes para la historia de la música en la catedral de Albarracín (Teruel). Los maestros de capilla y organistas». *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1983), pp. 329-372.
- . *Músicos turolenses*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2007.
- MUR BERNAD, Juan José. Catálogo del archivo de música de la catedral de Huesca. Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1993.
- MUR SAURA, Ricardo. *Con o palo y o ropón: cuatro estampas inéditas sobre el culto a Santa Orosia*. Jaca, Imprenta Raro, 1995.
- NAGORE LAÍN, Franchó. «Los Pirineos: un nexo de unión entre el occitano y el aragonés». *Revista de filología románica*, 18 (2001), pp. 261-296.
- NASSARRE, Pablo. *Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Madrid, Imprenta de música, 1700.
- . *Escuela de música, según la práctica moderna*. 2 vols. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724.
- NAVASA, Fray Antonio. *Bienaventuranza de Jaca en su Patrona Santa Orosia, virgen y mártir. Oración panegyrica que en su solemnidad predicó en la Santa Iglesia Cathedral de Jaca*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724.
- NIETO CALLÉN, Juan José; MUR PAÚL, M<sup>a</sup> Ángeles. «La defensa del reino aragonés: las fortificaciones borbónicas». *Felipe V y su tiempo. (Congreso internacional celebrado en Zaragoza, 15 al 19 de enero de 2001)*. Eliseo Serrano (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 25-35.

- PAHISSA, Jaume (dir.). «Ambiela, Miguel de». *Diccionario de la música ilustrado*. 2 vols. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, ca.1929.
- PALACIOS GAROZ, José Luis. *El último villancico barroco valenciano*. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. «Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)». *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 47-83.
- PASAMAR LÁZARO, Enrique. «Noticias inéditas del siglo XVI del desaparecido convento de San Francisco, de Jaca». *Aragonia Sacra*, XVIII (2004-2005), pp. 41-51.
- PEDRELL, Felipe. «Conejos, Miguel». *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. 3 vols. Barcelona, Víctor Berdós, 1897, vol. 1.
- «Conejos y Ortells, José». *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. 3 vols. Barcelona, Víctor Berdós, 1897.
- «Egüés, Manuel». *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. 3 vols. Barcelona, Víctor Berdós, 1897.
- PEIRÓ ARROYO, Antonio. *La defensa de los Fueros de Aragón (1707-1715)*. Zaragoza, El Justicia de Aragón, 1988.
- PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel (eds.). «Serra, Luis». *Diccionario de la música Labor*. 2 vols. Barcelona, Labor, 1954, vol. 2, p. 2019.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Berta. *Aragón durante la Guerra de Sucesión*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010.
- PÉREZ BERNÁ, Juan. «La capilla de música de la catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)», (tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Viñas, Francisco». *Diccionario de la música y los músicos*. 3 vols. Madrid, Istmo, 1985, vol. 3, p. 159.
- PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio. *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, 1983.

- QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Música barroca española. Vol. V: Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)». *Cuadernos de Sección. Música*, 1 (1983), pp. 116-128.
- RABASSA, Pedro de. *Guía para los principiantes*. (Edición facsímil de la edición impresa en Valencia [1738c.]). Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
- RAFOLS FERNÁNDEZ, Antonio. *Tratado de la Sinfonía, en que se explica su verdadera noción; algunas reglas para su rectitud, y los vicios que padecen las llamadas Sinfonías del Día, todo en desagravio de la Música facultad. Añádese para el mismo fin una crítica Disertación, en que se rebate el abuso de terminar universalmente los tonos Menores en tercera mayor*. Reus, oficina de Rafael Compte, 1801.
- RAMOS, Pilar. «Pastorelas and the Pastoral Tradition in 18th-Century Spanish Villancicos», *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Tess Knighthon y Álvaro Torrente (eds.). Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 283-306.
- RIPOLLÉS PÉREZ, Vicente. *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1935.
- RISCO, Manuel. *España sagrada: La Vasconia. Tratado preliminar a las santas iglesias de Calahorra y de Pamplona*. 51 vols. Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1779, vol. 32.
- ROGIER, Ludovicus Jacobus; BERTIER DE SAUVIGNY, Gillaume; HAJJAR, Joseph. *Nueva Historia de la Iglesia. Vol. IV: De la Ilustración a la Restauración*. Ludovicus Jacobus Rogier, Roger Aubert y David Knowles (dir.). [s. l.], Ediciones Cristiandad, 1977.
- RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (coord.). *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII-XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1992.
- SALDONI, Baltasar. «Egüés, D. Manuel». *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, vol. 4, p. 86.
- «Sayas, D. Juan Francisco de». *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, vol. 4, p. 319.
- «Serra, presbítero D. Luis». *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, vol. 4, p. 322.

- SANHUESA FONSECA, María. «Sayas, Juan Francisco de». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 9, pp. 849-850.
- SÁNCHEZ, Vicente. *Lyra poetica*. Zaragoza, Manuel Román, 1688.
- SAYAS, Juan Francisco de. *Musica canonica, motetica y sagrada contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la moda, por agena, theatral y profana*. Pamplona, Martin Joseph de Rada, [1761?].
- SERRANO MARTÍN, Eliseo. *Felipe V y su tiempo. (Congreso internacional, Zaragoza, 15-19 enero 2001)*. Eliseo Serrano (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.
- «Silentium facite: El fin de la polémica y el discurso en torno a la Virgen del Pilar en la Edad Moderna». *Hispania*, LXXIV, 284 (2014), pp. 687-714.
- SIERRA PÉREZ, José; VÁZQUEZ GARCÍA, Elena. «La relación del “villancicos” (*sic*) de Boccherini con la *Pastorada*», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 23 (2007), pp. 87-108.
- SORIANO Y FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. 4 vols. Madrid/Barcelona, Bernabé Carrafa/Narciso Ramírez, 1855-1859.
- STEVENSON, Robert. «Serra, Luis». *The New Grove dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (dir.). (1ª ed.). 20 vols. Londres, Macmillan, 1980, vol. 17, p. 186.
- *La música en las catedrales españolas en el Siglo de Oro*. Mª Dolores Cebrián (trad.). Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- «Serra, Luis». *The New Grove dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (dir.). (2ª ed.). 29 vols. New York, Oxford University Press, 2001, vol. 23, pp. 147-148.
- SUBIRÁ PUIG, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.
- TORRENTE, Álvaro. «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna». *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 217-236.
- «La cantata española en los albores del Setecientos». *Scherzo*, 117, (1997), pp. 114-117.
- «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740». *La música en España en el siglo XVIII*. Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.) Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94.
- «Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America». *Pliegos de Bibliofilia*, 19 (2002), pp. 3-19.



- «Villancicos de Reyes: propaganda sacro-musical en Cataluña ante la sucesión de la corona española (1700-1702)». *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la monarquía de España*. Antonio Álvarez-Ossorio, Bernardo J. García García y Virginia León (eds.). Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 199-246.
- «La modernización/italianización de la música sacra». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 125-156.
- TORRENTE, Álvaro; HATHAWAY, Janet (eds.). *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library. Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos*. 2 vols. Kassel, Reichenberger, 2007.
- TORRENTE, Álvaro; MARÍN, Miguel Ángel (eds.). *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cambridge). Vol I: Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos*. Kassel, Reichenberger, 2000.
- TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*. Madrid, Imprenta de Música, 1702.
- TOSCA, Tomás Vicente. *Compendio mathemático en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*. 9 vols. Valencia, Antonio Bordazar, 1709, vol 2 (Que comprende Arithmetica superior, Algebra, Musica).
- UBILLA Y MEDINA, Antonio Cristóbal. *Svccession de El Rey D. Phelipe V nuestro Señor en la corona de España*. Madrid, Juan García Infanzón, 1704.
- ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro. *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos, Revista Sembrar, 2012.
- VALLÉS ASENSIO, Felix. *Nova et vetera S. Provinciae Aragoniae Regularis Observantiae S. P. N. S. Francisci: Monumenta historica ab omni prorsus errore castigata et in quator libros distributa*. Roma, 1723.
- VALLS, Francisco. *Mapa armónico práctico*. [Facsímil de la edición de 1737]. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- VILLACAMPA ARA, Antonio. «Fiestas de Santa Orosia en otros tiempos», *El Pirineo Aragonés*, 4777 (21.06.1975), p. 11.
- VILLANOVA, Joseph de. *Traslado de una carta escrita por Joseph de Villanova, Infantico de la Virgen de El Pilar de Zaragoza, á un su amigo, que por ser sacerdote no le nombra, que ha escrito contra la tradición de este Santuario*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1720.
- VINCENT-CASSY, Cécile. *Les saintes vierges et martyres dans L'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Culte et image*. Madrid, La Casa Velázquez, 2011.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII». *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, III, 2 (1987), pp. 95-105.

WAISMAN, Leonardo J. «Alcances a dos estudios sobre la música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII». *Revista Musical Chilena*, 201 (2004), pp. 87-98.

*Oracion funebre, declamacion tierna, epitafio panegirico de Carlos Segundo Rey de dos mundos, el Pacífico, el Religioso, el Bueno: version y dilatacion del dolor que le habla quando yà lo llora muerto y lo venera como vivo.* [s. l.], [1700]

*Relacion de la vida y martyrio de la serenissima infanta de Bohemia, invicta reyna de Aragon, insigne patrona de la ciudad de Jaca y sus montañas, la gloriosa Sta. Orosia, V. y M. à cuyos soberanos pies la consagra humilde un Devoto Suyo.* Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1743.

## ENCÍCLICAS Y LEYES

BENEDICTO XIV. *Encíclica 'Annus qui hunc'*. 19 febrero 1749.

<http://w2.vatican.va/content/benedictus-xiv/it.html> [consulta: 13 octubre 2016].

FELIPE V. «Ley V: De la naturaleza de estos Reynos para obtener beneficios en ello», por Decreto de 7 julio 1723. *Novísima recopilación de las leyes de España. Tomo I, Título XIV*. Madrid, 1805.

## WEBGRAFÍA

*Archidiócesis de Zaragoza. «Provincia eclesiástica».*

<http://www.archizaragoza.org>

[consulta: 4 febrero 2017]

*Arzobispado de Tarragona. «Historia. Provincia eclesiástica tarraconense».*

<http://www.arquebisbattarragona.cat>

[consulta: 4 febrero 2017]

*Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España.*

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

[consultado de forma recurrente entre 2014 y 2017]

*Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. «Monarquía Hispánica: Los Borbones: Felipe V».*

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/monarquia/borbones.shtml>

[consulta: 4 diciembre 2015]

*Diccionario de autoridades (1726-1739).* <http://web.frl.es/DA.html>

[consultado de forma recurrente entre 2014 y 2017]

*Diócesis de Huesca. «Historia».*

<http://www.diocesisdehuesca.org>

[consulta: 4 febrero 2017]

*Diócesis de Jaca. «Lista de obispos».*

<http://www.diocesisdejaca.org/index.php/introduccion/18-lista-de-obispos>

[consulta: 22 febrero 2015]

*Maestro de Rubielos*

<http://maestroderubielos.blogspot.com.es/>

[última consulta: 16 mayo 2017]

*Patrimonio de Huesca. Archivo fotográfico*

<http://www.patrimoniodehuesca.es>

[consulta: 2 abril 2017]

*Románico aragonés: El arte románico en Aragón*

<http://www.romanicoaragones.com>

[consultado de forma recurrente entre 2014 y 2017]

*Vecindario general de España. «Partido de Jaca» [fol. 516]*

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000094977>

[consulta: 22 agosto 2016]



*Esta tesis doctoral se encuadernó en Jaca el día 25 de junio de 2017,  
festividad de santa Orosia, patrona de la ciudad, en el taller  
de encuadernación 'Calibo', una semana después  
de haberse iniciado el desmontaje del órgano  
de la catedral para ser trasladado al  
taller de organería 'Acitores'  
en Torquemada (Palencia),  
donde se va a proceder  
a su restauración.*

*S. E. S. 2014-2017*



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Musicología**



**EL VILLANCICO EN LA CATEDRAL DE JACA  
DURANTE EL REINADO DE FELIPE V (1700-1746):  
RECEPCIÓN Y EVOLUCIÓN DEL NUEVO ESTILO**

∞ VOLUMEN I ∞

∞ **VOLUMEN II - EDICIÓN CRÍTICA** ∞

∞ VOLUMEN III - ANEXOS ∞

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

**Sara Escuer Salcedo**

DIRECTOR: **Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

TUTOR: **Dr. Gerardo Arriaga Moreno**

**Madrid, 2017**



# ÍNDICE DE ESTE VOLUMEN

## VOLUMEN II - EDICIÓN CRÍTICA

CRITERIOS DE EDICIÓN.....	5
NOTAS CRÍTICAS .....	13

### EDICIÓN LITERARIA

I. J. A. BETRÁN. <i>El sol, lucero mayor</i> . E-J, 107 (1705).....	29
II. J. A. BETRÁN. <i>El sol claro de Bohemia</i> . E-J, 106 (1708).....	30
III. J. A. BETRÁN. <i>Nave hermosa de los cielos</i> . E-J, 99 (1711).....	31
IV. J. A. BETRÁN. <i>Al convite sagrado</i> . E-J, 116 (1713) .....	33
V. J. A. BETRÁN. <i>Luz soberana, espera</i> . E-J, 115 (1715) .....	34
VI. J. A. BETRÁN. <i>Corazón, que el Argel de la culpa</i> . E-J, 89 .....	35
VII. J. A. BETRÁN. <i>De virtudes peregrinas</i> . E-J, 90 .....	35
VIII. F. VIÑAS. <i>Bien es que hoy José celoso</i> . E-J, 977 (1722).....	36
IX. F. VIÑAS. <i>Para introducir festivos aplausos</i> . E-J, 954 (1723).....	37
X. F. VIÑAS. <i>Hoy al campeón sagrado</i> . E-J, 980 (1725) .....	38
XI. F. VIÑAS. <i>Señores, chiste me vuelva</i> . E-J, 967 (1728) .....	39
XII. F. VIÑAS. <i>Orosia galana</i> . E-J, 966 (1729) .....	40
XIII. F. VIÑAS. <i>Ah del monte, ah del puerto</i> . E-J, 960 (1730).....	40
XIV. J. CONEJOS IGUAL. <i>En el portal de Belén</i> . E-J, 561 (1742) .....	42
XV. J. CONEJOS IGUAL. <i>Bárbaro rey, detente</i> . E-J, 565 (1743) .....	44
XVI. J. CONEJOS IGUAL. <i>Como en Belén esta noche</i> . E-J, 562 (1744) .....	45
XVII. J. CONEJOS IGUAL. <i>Al tránsito de María</i> . E-J, 573 (1745) .....	46
XVIII. J. CONEJOS IGUAL. <i>Chiquito mío</i> . E-J, 560.....	46
XIX. J. CONEJOS IGUAL. <i>Llegad, flores bellas</i> . E-J, 575 .....	48

### EDICIÓN MUSICAL

I. J. A. BETRÁN. <i>El sol, lucero mayor</i> . E-J, 107 (1705).....	51
II. J. A. BETRÁN. <i>El sol claro de Bohemia</i> . E-J, 106 (1708).....	61
III. J. A. BETRÁN. <i>Nave hermosa de los cielos</i> . E-J, 99 (1711).....	75
IV. J. A. BETRÁN. <i>Al convite sagrado</i> . E-J, 116 (1713) .....	103
V <sub>1</sub> . J. A. BETRÁN. <i>Luz soberana, espera</i> . E-J, 115 (1715) (A santa Orosia).....	121
V <sub>2</sub> . J. A. BETRÁN. <i>Luz soberana, espera</i> . E-J, 115 (1715c) (Al Smo. Sacramento)...	135
VI. J. A. BETRÁN. <i>Corazón, que el Argel de la culpa</i> . E-J, 89 .....	147
VII. J. A. BETRÁN. <i>De virtudes peregrinas</i> . E-J, 90 .....	151
VIII. F. VIÑAS. <i>Bien es que hoy José celoso</i> . E-J, 977 (1722).....	153
IX. F. VIÑAS. <i>Para introducir festivos aplausos</i> . E-J, 954 (1723).....	161
X. F. VIÑAS. <i>Hoy al campeón sagrado</i> . E-J, 980 (1725) .....	173
XI. F. VIÑAS. <i>Señores, chiste me vuelva</i> . E-J, 967 (1728) .....	199
XII. F. VIÑAS. <i>Orosia galana</i> . E-J, 966 (1729) .....	209
XIII. F. VIÑAS. <i>Ah del monte, ah del puerto</i> . E-J, 960 (1730).....	221
XIV. J. CONEJOS IGUAL. <i>En el portal de Belén</i> . E-J, 561 (1742) .....	261
XV. J. CONEJOS IGUAL. <i>Bárbaro rey, detente</i> . E-J, 565 (1743) .....	279
XVI. J. CONEJOS IGUAL. <i>Como en Belén esta noche</i> . E-J, 562 (1744) .....	303
XVII. J. CONEJOS IGUAL. <i>Al tránsito de María</i> . E-J, 573 (1745) .....	325
XVIII. J. CONEJOS IGUAL. <i>Chiquito mío</i> . E-J, 560.....	343
XIX. J. CONEJOS IGUAL. <i>Llegad, flores bellas</i> . E-J, 575 .....	369





## CRITERIOS DE EDICIÓN

La transcripción y edición crítica de los veinte villancicos en lengua vernácula que se presentan en este trabajo se ha realizado con la intención de que resulte de interés tanto para musicólogos como para intérpretes. Para esta doble función –en ningún caso excluyente– he adoptado determinados criterios que, en algunos casos concretos, se han establecido a medio camino entre la musicología y la interpretación, de modo que sean de utilidad para ambos y faciliten a unos y otros el acceso a estas fuentes históricas.

Desde el punto de vista musicológico, en aquellos casos que lo requería, he realizado una transcripción “reversible”, tratando de reconstruir el guion o la *tabula compositoria* a partir de la cual se crearon los manuscritos analizados, de modo que se facilite al investigador un acercamiento a la obra, incluso desde el punto de vista de la grafía musical tal y como la ideó el compositor. Para facilitar este proceso inverso he añadido incipits en todas las secciones respetando la grafía original (claves, alturas de notas, grafía y agrupación de silencios, así como la ortografía de los textos y las abreviaturas...), de manera que cualquier usuario de esta edición pueda disponer de todos los recursos necesarios para conocer cuáles han sido mis actuaciones y su porqué a la hora de transcribir.

Las modificaciones realizadas durante este proceso de transcripción han sido las siguientes:

### 1) Claves y armaduras

- a. Se han actualizado las claves con el fin de proporcionar al intérprete una lectura mas cómoda, utilizando clave G-2 para tiple y alto, clave G-2 octavada para tenor y excepcionalmente para contralto –cuando su registro desciende reiteradamente precisando más de tres líneas adicionales–, y clave F-4 para bajo, bajón y acompañamiento.
- b. Se han transportado una cuarta (o quinta) descendente aquellas obras escritas en claves altas (G-2 para tiples, C-2 para altos, C-3 para tenores y C-4, F-3 o F-4 para bajos), siguiendo las indicaciones de los tratados de la época (Cerone, Lorente, Nassarre, Rabassa...), de modo que si el original en claves altas se anota por natura, se transporta por bemol (5ª descendente) y si está por bemol, se transporta por natura (4ª descendente).
- c. Se han mantenido sin transportar las obras escritas en claves bajas o naturales (C-1 para tiples, C-3 para altos, C-4 para tenores y F-4 para bajos) con el mismo criterio.

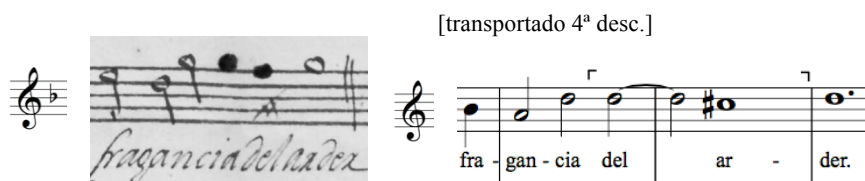
## 2) Compases

- Se han mantenido los valores originales de las figuras, transcribiendo el compás binario de compasillo C como 2/2 (dado que en la época este era siempre y sistemáticamente considerado un compás binario ‘*alla semibreve*’); el de proporción menor como 3/2 y el de proporción mayor como 3/1, primando la no-reducción de valores a la mitad, lo que podría inducir a incoherencias o, precisamente, falta de proporción entre unos compases y otros. Mediante este criterio he respetado prácticamente todas las grafías del original, a excepción únicamente de las corcheas de cabeza blanca, que pasarán a considerarse negras. (En caso de optar por la reducción de valores, las corcheas se mantendrían como tales, pasando de tener cabeza blanca a tener cabeza negra, mientras que todas las demás figuras verían modificado su valor).
- Se ha actualizado la grafía de los silencios, manteniendo la repetición de los mismos cuando se trata de silencios de duración inferior a un compás, evitando agrupar dos silencios del mismo valor en uno de mayor duración, permitiendo así reconstruir el original a partir de la transcripción y evitando la posible hipercorrección o ambigüedad respecto a silencios correspondientes a figuras mayores perfectas o imperfectas.
- En los cambios de compás que aparecen dentro de una sección, he escrito encima del pentagrama, entre paréntesis, la notación original.



## 3) Ennegrecimientos

- Únicamente aquellas notas que en los manuscritos están ennegrecidas, se han marcado entre ángulos para facilitar la reconstrucción de la *tabula compositoria*.



## 4) Barras de compás

- Se han incluido líneas divisorias entre compases según las convenciones actuales, fundamentalmente en las obras de las primeras décadas del siglo XVIII en las que apenas hay barras divisorias y las que aparecen tienen una función indicativa de entradas de las voces o instrumentos, cláusulas, finales de frase...

El empleo de líneas divisorias (en la época y contexto eclesiástico hispánico que son objeto de este estudio), debe entenderse siempre de manera mucho más flexible que en la actualidad, teniendo en cuenta la omnipresencia que tenía en este contexto el canto llano con su característico ritmo libre, y su consiguiente influjo en la práctica musical catedralicia.

El método de estudio mediante copias manuscritas en partichelas, sugería la no utilización de líneas divisorias. A medida que avanza el siglo y prolifera el empleo de instrumentos, con escrituras progresivamente más idiomáticas y figuraciones progresivamente más breves, así como el aumento de efectivos vocales e instrumentales en las composiciones, condujo a la necesidad de la aplicación más o menos sistemática de líneas divisorias; en un principio, con la única pretensión de facilitar la lectura vertical y/o la búsqueda de consonancias o puntos de encuentro a lo largo del transcurso de la obra.

Con todo esto se pretende aclarar que, a pesar de que estas ediciones recogen sistemáticamente el empleo de líneas divisorias, éstas deben ser tenidas en cuenta de un modo flexible, primando por encima de ellas la propia fluidez y flexibilidad del discurso. En este mismo sentido, el empleo que se hace aquí de las dobles barras (ambas de trazo fino, o una de trazo fino y otra grueso, u otras modalidades), responde a meros criterios editoriales, con vistas a clarificar la estructura de la composición. Por tanto, entiéndase que las líneas divisorias que aparecen en estas ediciones, especialmente en las obras de las primeras décadas del siglo, no responden necesariamente a lo reflejado por las fuentes manejadas, y por tanto han de tomarse con cierta flexibilidad. Las dobles barras, en cambio, sí que responden a lugares significativos de la composición en los que, o bien se recomienda hacer una pausa, o bien queda establecido el final de una sección y/o el comienzo de una nueva.

- b. El empleo de las dobles barras que establecen el final de una sección se complementa en algunos casos con anotaciones entre corchetes, con el fin de ayudar a comprender mejor la estructura de estas composiciones, en ocasiones arquitectónicamente complejas, dado que ya no se trata de villancicos tradicionales en dos secciones (estribillo y coplas), sino que algunos son auténticas cantatas que incluyen multiplicidad de secciones, repeticiones de movimientos previos, enlaces con otras secciones, etc. Se ha considerado necesaria la inclusión de estas indicaciones ya que en ocasiones puede resultar muy difícil para el ejecutante entender cuál es el orden de las secciones en que la composición debe ser interpretada.



*[de tres a tres coplas la respuesta]*

Del mismo modo, las anotaciones de este tipo que aparecen en los manuscritos han sido copiadas tal cual aparecen en la fuente original, en este caso, sin corchetes.

- c. La separación entre coplas se ha indicado mediante una barra gruesa. Téngase en cuenta que en las fuentes originales no es habitual que en un mismo papel aparezcan dos coplas seguidas, bien porque si un mismo cantor (o todo el coro) canta varias coplas iguales, lo que hace es repetir la misma música con otro texto, o bien porque –en caso de que se trate de diferentes coplas– es habitual que sea otro cantor el que interprete la siguiente, por lo que, en la mayoría de los casos, la separación de las coplas no aparece escrita en los manuscritos por no ser necesaria.
- d. Las barras de fin de sección se indican, al igual que en el manuscrito, con una doble barra, si bien se ha procedido a transcribir las mismas según su uso actual, convirtiendo las dos barras iguales del manuscrito en una fina y otra gruesa.
- e. En la aplicación de estos diferentes tipos de barras de compás –simples, dobles o gruesas– se han unido verticalmente las voces e instrumentos por grupos o familias (todas las voces de un coro, las parejas de violines, los distintos acompañamientos, etc.).

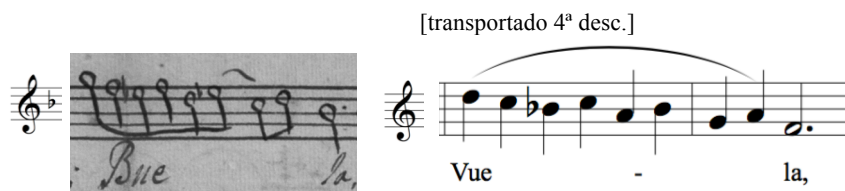
## 5) Agrupación de notas y ligaduras

- a. Se ha mantenido rigurosamente la agrupación de las notas (es decir, la unión o desunión de plicas o barras en agrupaciones de varias figuras), tanto en voces como en instrumentos. Esto se ha hecho conscientemente, considerando la importancia que esta agrupación original podría tener en cuestiones de articulación, pues en caso de modificarlas (como a menudo suele verse en abundantes transcripciones que, o bien no reparan en esta cuestión –con la consiguiente negligencia–, o bien la modifican siguiendo un criterio, ya sea informático –siendo el propio programa el que sugiere la unión/desunión de plicas en función del tipo de compás utilizado–, ya sea condicionado por la búsqueda por parte del transcriptor de analogías o paralelismos en la misma y otras voces, dentro de la propia composición), esta modificación podría derivar en ejecuciones “manipuladas” y en desacuerdo con lo que el original transmite. Además, en tales casos, sin la posibilidad, por parte del intérprete, de subsanar esta hipercorrección y manipulación del original.

Se debe tener en cuenta, además, que la actual tendencia a homogeneizar o regularizar dinámicas y otras cuestiones sugeridas por las fuentes, no ha de coincidir necesariamente (de hecho, muy posiblemente difiriera) con los criterios aplicados en la primera mitad del siglo XVIII, de donde se infiere que si una voz o parte instrumental canta o toca fuerte, no necesariamente la que le acompaña o le imita (por intervalos de 3ª, por ejemplo), habría de hacer lo mismo. En este sentido, puede ser perfectamente factible que una cante o toque fuerte, y la otra piano. Por otra parte, conviene recordar que el principio de variedad era uno de los más buscados durante el siglo XVIII, cosa que no es exactamente así en la actualidad. Una manipulación por tanto de este criterio podría resultar nociva e irreversible, adecuando la música del siglo XVIII a los patrones estéticos actuales y no a los que se hubiera

podido seguir en su origen, con la consiguiente pérdida de fidelidad en el trabajo realizado.

- b. Las semínimas en compás de proporción menor que aparecen unidas por corchetes y con cabeza blanca, se han transcrito por negras, sustituyendo el corchete por una ligadura.



- c. Se han mantenido en las voces las ligaduras que indican la articulación del texto y se ha evitado añadir aquellas que no aparecen en el original, considerando que su aplicación no supone una dificultad para el intérprete, de modo que prevalezca el criterio antes citado que permita invertir el proceso de transcripción y restituir el manuscrito a partir de esta edición.

## 6) Alteraciones y semitonía

- a. Se ha añadido la articulación becuadro que no aparece en los manuscritos, donde sostenido y bemol sirven para anularse mutuamente, normalizando así el empleo de las alteraciones según los usos actuales.
- b. Se han mantenido las alteraciones accidentales que aparecen repetidas en notas inmediatas de mismo nombre y sonido, ya que dichas alteraciones pueden dar pistas al investigador respecto a cuestiones de solmisación y/o semitonía, al mismo tiempo que pueden evitar indeseadas manipulaciones por hipercorrección (entender que una nota determinada de un compás no debe alterarse, o debe alterarse de otro modo distinto, al haber dejado “en blanco” –es decir, sin anotar expresamente la alteración reiterada– la nota correspondiente).
- c. Aquellas alteraciones no indicadas en el manuscrito, pero que se han considerado necesarias al realizar la transcripción de estas fuentes, se han colocado encima de la nota correspondiente –del modo musicológicamente acostumbrado– afectando únicamente a esa nota. En caso de que la alteración sugerida afecte a varias notas iguales dentro de un mismo compás, para evitar una posible hipercorrección, se ha escrito tantas veces como notas alteradas se considera que hay en dicho compás.
- d. Del mismo modo, se han sugerido cadencias picardas –anotando la alteración correspondiente sobre la nota–, considerando su uso habitual en la época\*.

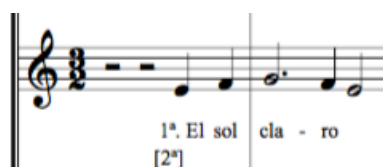
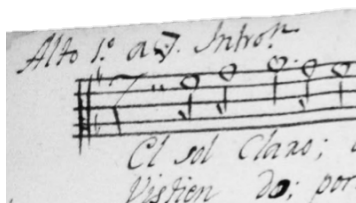
\* A pesar de la costumbre de no anotarlo explícitamente, el uso de la *tièrce de Picardie* (tercera picarda) en las cláusulas finales se consideraba preceptivo, como así lo recogen diversos tratados desde la Edad Media. En cualquier caso estuvo muy extendido durante el siglo XVIII, de forma que algunos tratadistas llegaron a considerarlo abusivo. Véase: RAFOLS FERNÁNDEZ, Antonio. *Tratado de la Sinfonía, en que se explica su verdadera noción; algunas reglas para su rectitud, y los vicios que padecen las llamadas Sinfonías del Día, todo en desagravio de la Música facultad. Añádese para el mismo fin una crítica*

## 7) Cifrados

- a. Se han transcrito rigurosamente los cifrados tal cual aparecen en las fuentes originales, no añadiendo en ningún caso, ni siquiera en los más evidentes, propuestas o sugerencias de la transcriptor.
- b. Los cifrados aparecen en la edición siempre debajo de la línea melódica correspondiente y no encima, evitando así que pudieran ser confundidos con posibles indicaciones de semitonía.
- c. Se ha actualizado la anotación de los cifrados para facilitar a los continuistas su lectura. Así, por ejemplo, cuando el cifrado original anota 6# se transcribe como #6. En aquellos casos en que se utiliza el sostenido o el bemol aludiendo al becuadro, se ha anotado directamente el becuadro: por ej. 3# = ♯3; 5b = ♭5.

## 8) Textos de repeticiones y coplas

- a. En las coplas –y en algunos casos también en la introducción, cuando esta presenta una repetición con textos diferentes–, se ha escrito bajo la línea musical únicamente el texto de la primera copla y la indicación entre corchetes del número de textos omitidos, añadiendo estos al final de la misma sección en forma de poema. Para la correcta interpretación musical de estas coplas, en las que al estar escritas en forma de poema se han suprimido las posibles repeticiones de texto –puesto que alterarían la métrica correspondiente a la versificación–, deberá cotejarse el texto de cada copla con el de la primera (que lógicamente sí incluye repeticiones en su musicalización) y posteriormente desarrollar los textos sucesivos de forma análoga a como aparece y se aplica en la primera copla. Mediante este procedimiento se evita, en aquellos casos en los que la presencia de varios textos bajo cada pentagrama obligaría a distanciar mucho las diferentes partes vocales entre sí, una maquetación que resultaría poco cómoda para el intérprete, ya que, o bien precisaría el empleo de una tipografía muy pequeña, o bien, al no ser posible incluir más de un sistema por página, conllevaría frecuente e incómodos saltos de página.

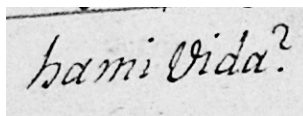


## 9) Textos y ortografía

- a. Se han normalizado tanto la ortografía de los textos de los villancicos como la acentuación de las palabras, según las normas recogidas en el

*Diccionario de Autoridades* (1739), por su cercanía cronológica al período aquí objeto de estudio, así como en el actual *Diccionario de la lengua española* (RAE).

- b. Se ha normalizado la ortografía de las indicaciones, siguiendo usos actuales (*estrivillo* por *estribillo*, *baxo* por *bajo*, etc.), así como los pies que aparecen en las partes instrumentales indicando la entrada de las voces.
- c. Se han actualizado los nombres propios (*Joseph* por *José*, *Orossia* por *Orosia*, *Jacca* por *Jaca*, etc.). Se ha mantenido, por el contrario, la grafía de los nombres de los compositores tal y como aparecen en los manuscritos (Joseph Antonio Betrán y Joseph Conejos Igual).
- d. Únicamente se ha mantenido la ortografía original en aquellos casos en los que la actualización de la misma suponía una variación fónica (*mesmo* por *mismo*). También en aquellos casos en los que existe disparidad en el cómputo de sílabas, lo que alteraría la rima de los versos.
- e. Se han eliminado las abreviaturas, transcribiendo la palabra completa (*q* por *que*; *intro.<sup>n</sup>* por *introducción*, *cop.<sup>s</sup>* por *coplas*, etc.).
- f. Se ha actualizado el empleo de los signos ortográficos dobles de interrogación (¿?) y exclamación (!!); práctica que, hasta que comenzó a recomendarse en la ortografía académica en 1754, incluía tan solo el signo de cierre (?) (!).



## 10) Aportaciones de la transcriptor

Todas las indicaciones que aparecen entre corchetes, sin excepción, son aportaciones de la transcriptor, y por tanto no proceden de la fuente. Fundamentalmente son las siguientes:

- a. Aquellas figuras, compases o caracteres que se consideran necesarios y que no aparecen en los originales, bien porque no fueron anotados o bien porque el deterioro del papel los ha eliminado o hecho ilegibles.
- b. Los nombres de las secciones que no están especificadas en los manuscritos, si bien son claramente identificables.
- c. Los nombres de voces o instrumentos en cuyos pliegos no aparecen anotados, y que se han deducido a partir de las indicaciones de la portada y a partir de ellas por las claves empleadas, la presencia o no de texto y la deducción por descarte del resto de partes vocales o instrumentales.
- d. Los caracteres omitidos en los textos originales en las abreviaturas por suspensión o contracción, igualando asimismo la tipografía en aquellos casos en los que aparecen letras voladas o sobrepuestas (*Bohem[i]a*, *M[osé]n*, *B[e]trán*, *Fran[cis]<sup>co</sup>*, etc.).

### 11) Abreviaturas añadidas

Las abreviaturas utilizadas en la edición musical para indicar voces o instrumentos, así como el nombre del archivo que alberga las obras, corresponden a las actualmente utilizadas por el RISM. Son las siguientes:

A	Alto
acomp. <sup>to</sup>	acompañamiento
<i>E-J</i>	Archivo musical de la catedral de Jaca
B	Bajo vocal
b	bajo instrumental
bc	bajo continuo
clno	clarín
s-chirimía	tiple de chirimía
i	parte instrumental indeterminada
ob	oboe
org	órgano
S	Tiple
T	Tenor
vl	violín
vlne	violón

### 12) Ordenación de las obras

Las obras, tanto en la edición musical como literaria, se presentan en tres bloques, correspondientes a los tres autores estudiados, estando ordenados cronológicamente según el período de su magisterio en la catedral de Jaca. Dentro de cada uno de estos apartados aparecen primero las obras datadas, ordenadas cronológicamente, y al final –en el caso de Joseph Antonio Betrán y Joseph Conejos Igual– aquellas no datadas.



## NOTAS CRÍTICAS

Teniendo en cuenta que el lector de este apartado tiene acceso a la transcripción y edición de las obras pero no a las fuentes originales, las indicaciones que a continuación aparecen sobre las notas musicales se refieren siempre a la edición y no a los manuscritos (téngase en cuenta que aquellas obras que originalmente están escritas en claves altas, como se ha indicado en los criterios de edición, han sido transportadas).

Debido a las constantes referencias que hago en este apartado a las partes vocales e instrumentales de las composiciones, y para diferenciar unos y otros –y evitar sobrecargar este apartado con los términos «vocal» o «instrumental»–, cito todos ellos siguiendo el mismo criterio empleado en la edición musical –recogido en las normas del RISM, tal y como he explicado en los criterios de edición–, según el cual se escribe en minúsculas el nombre de los instrumentos y únicamente en mayúsculas la primera letra del nombre de las partes vocales.



### [I] *El sol, lucero mayor*. J. A. BETRÁN.

Escrito en claves altas con un bemol en la armadura. Se transporta una 4ª descendente (por natura).

#### INTRODUCCIÓN:

- c. 28, *Alto*. Indico la posibilidad de realizar una cadencia picarda, añadiendo un sostenido sobre *fa* del Alto, si bien, la alusión del texto al «astro menor» y su similitud y contraposición, respectivamente, a los cc. 19 («astro menor») y 4 («lucero mayor») podrían sugerir la realización de la cadencia sobre un intervalo menor, por lo que añado un interrogante.

#### ESTRIBILLO:

- c. 10, *acompañamiento*. Se registra *si* natural.
- c. 15, *Tiple Coro 1*. Aparece *do* natural. Añado sostenido por similitud con el compás siguiente.
- c. 22, *acompañamiento*. Se anota *do* natural. Añado sostenido por similitud con el bajo.
- c. 49, *acompañamiento*. Aparece *fa* natural.
- cc. 70-71, *Tenor Coro 2*. A primera vista cabría pensar que en la línea de Tenor de Coro 2 falte la palabra «volad», que mantendría la homofonía existente con el Alto de Coro 2 desde el compás 64 (y que se prolonga hasta el c. 81); sin embargo, la presencia de una ligadura entre las notas *mi-do#* invalida este argumento, lo que sugiere que pueda tratarse de un error del copista. Para no manipular la transcripción, lo he transcrito como en el manuscrito.



cc. 78-80, *Coros 1 y 2*. Tiple y Tenor de Coro 1 dicen *alegran*, mientras que Alto de Coro 1 y Tiple, Alto y Tenor de Coro 2 dicen *alegren*. En la transcripción he optado por mantener el verbo en modo subjuntivo: «cantad suaves acentos que *alegren* los vientos».

c. 94, *acompañamiento*. Aparece *si* natural.

c. 99, *Alto Coro 1*. Añado tercera picarda para establecer la cláusula.

c. 99, *Tiple Coro 2. Idem*.

COPLAS:

c. 3, *Tiple Coro 1*. Hay en el manuscrito un único bemol ante la primera de tres notas consecutivas de mismo nombre. Al incluir líneas divisorias entre compases en la transcripción, añadido un bemol.

c. 9, *Tiple Coro 1*. Aparece *do* natural. Añado sostenido por paralelismo melódico con cc. 4-5, 12-13 y 17-18.

c. 18, *Alto Coro 1*. Añado tercera picarda para establecer la cadencia.

c. 35, *Tiple Coro 1*. En la fuente se anota *si* natural. Añado bemol sobre la nota.



### [II] *El sol claro de Bohemia*. J. A. BETRÁN.

Escrito en claves altas con un bemol en la armadura. Se transporta una 4ª descendente (por natura).

INTRODUCCIÓN:

c. 2, *Alto Coro 1*. No hay ligadura. Opto por colocar el texto como en el compás 7, en el que sí aparece ligadura.

c. 14, *Alto Coro 1*. Aparece ennegrecida únicamente la breve (nota *re*). Siguiendo usos de la época deberían estar ennegrecidas la semibreve y la breve.

c. 16, *Alto Coro 1*. Sustituyo «las» por «les».

c. 17, *Alto Coro 1*. No hay ligadura. Coloco el texto como en el compás 7, en el que sí aparece ligadura.

ESTRIBILLO:

c. 24, *Alto Coro 1*. El texto dice «defensa». Transcribo «persona» como en el Tiple y el Tenor.

c. 25, *Tiple Coro 1*. La fuente presenta dos semínimas y pausa, rompiendo la homofonía con Alto y Tenor del Coro 1. Lo mantengo como en el manuscrito.

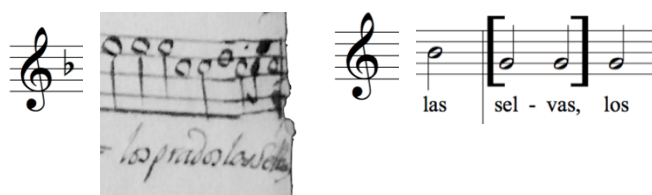
c. 25, *Tenor Coro 1*. Aparece *si* natural. Anoto un bemol sobre la nota.

c. 79, *acompañamiento*. En la fuente, *fa* natural. Escribo un sostenido sobre la nota.

c. 90, *Tenor Coro 1*. Está anotado *sol* natural. Añado un sostenido sobre la nota.

- cc. 105 y 106, *Tenor Coro 1*. En el manuscrito, *si* natural.
- c. 118, *acompañamiento*. Aparece *do* natural.
- c. 134, *Tiple Coro 1*. En el manuscrito está anotado *do* sostenido. En la transcripción se omite el sostenido y se anota becuadro entre corchetes.
- c. 139, *Alto Coro 2*. El *fa* es natural.
- cc. 146-147, *Tiple Coro 2*. La enumeración de los elementos presenta alterado el orden de los mismos («los valles, los prados») en relación al resto de partes vocales. Se transcribe «los prados, los valles», como en el resto de voces de los dos coros.
- c. 152, *Tiple Coro 2*. En el manuscrito están anotadas una semibreve y una mínima. No es posible encajar el texto. Transcribo tres mínimas como en el resto de voces de los dos coros.

[transportado 4ª desc.]



### [III] *Nave hermosa de los cielos*. J. A. BETRÁN.

Escrito en claves altas con un bemol en la armadura. Se transporta una 4ª descendente (por natura).

Existe un papel instrumental sin indicación que parece ser un «guion». Está anotado en clave de C-4 y algunas secciones en clave de G-2. En la segunda de esas secciones escritas en clave de G-2 aparece la indicación «clarines y timbales». Considero que son indicaciones de registración para el órgano, teniendo en cuenta que esta obra fue compuesta en 1711 y que cinco años antes se había instalado el órgano que a día de hoy aún se conserva en la catedral de Jaca y que tiene registro de «timbales». Es un acompañamiento para Coro 2. Es idéntico al bajo de Coro 2 a excepción de los compases 36, 79, 81, 90 y 91, en los que la única diferencia es que algunas notas están octavadas.

ESTRIBILLO:

- cc. 26-35, *Coro 1*. Sobra un compás de silencio en Tiple 1, Tiple 2 y Tenor de Coro 1.
- c. 62, *bajo Coro 2 y acompañamiento*. Aparece *si* natural.
- cc. 62-63, *Tenor Coro 2*. El texto dice «seguidle, obligadle», como en el Coro 1, cc. 66-67.
- c. 67, *bajo*. Aparece *si* natural.
- c. 67, *acompañamiento*. *Idem*.
- c. 69, *Tiple 2 Coro*. En el manuscrito hay anotado un único bemol ante la primera de tres notas consecutivas de mismo nombre. Al añadir líneas divisorias entre compases en la transcripción, escribo un bemol sobre la nota.
- c. 72, *Alto Coro 1*. Se anota *fa* natural.
- cc. 73-74, *Tenor Coro 2*. El texto dice «seguidle, obligadle».

- cc. 74-75, *acompañamiento*. Se registra *si* natural. Añado un bemol, al igual que en el Tenor de Coro 1, al que dobla el acompañamiento.
- c. 76, *Tiple 1 Coro 1*. Añade bemol, con la misma justificación que en el c. 69.
- c. 84, *Tiple 1 Coro 1*. En el manuscrito «Prevéngale». Transcribo «prevéngase», al igual que el resto de las partes vocales.
- c. 90, *Alto Coro 2. Idem*.
- c. 91, *Tiple 1 Coro 1. Idem*.
- c. 93, *Alto Coro 2. Idem*.
- c. 93, *Tenor Coro 2. Idem*.
- c. 95, *Alto Coro 2*. En el manuscrito hay dos mínimas de mismo nombre ligadas. Lo mantengo como en la fuente.
- c. 144, *Tenor Coro 1*. Aparece *fa* natural.
- c. 172, *Tiple 2 Coro 1*. Aparecen dos mínimas de mismo nombre ligadas, para una misma sílaba de texto. Considero que puede ser una corrección del copista, lo que condiciona las tres siguientes correcciones:
- c. 172, *Alto Coro 1*. Se registran cuatro mínimas sin ligar. Opto por transcribirlas como en el manuscrito pero sugiriendo su interpretación como si estuvieran ligadas, para mantener el ritmo del texto «y en canora armonía» igual que en las demás múltiples apariciones similares en cuanto a texto y figuración rítmica que aparecen en esta sección.
- c. 174, *Tiple Coro 2. Idem*.
- c. 174, *Alto Coro 2. Idem*.

COPLAS:

- c. 27, *Tiple 1 Coro 1*. Después de este compás se registra en el manuscrito un compás de silencio que no he transcrito, al considerar que pueda tratarse de un error del copista debido a que la frase «pues su nombre se aprecia siempre con oro», que se repite dos veces, en el Alto de Coro 1 aparece indicada con un signo de repetición (cc. 14-20), mientras que en el Tiple 1 de Coro 1 (correspondería a los cc. 15-21), está escrita dos veces, incluido el compás de silencio (c. 21) que sobra en la repetición.



**[IV] *Al convite sagrado*. J. A. BETRÁN.**

Escrito en claves altas sin alteraciones en la armadura. Se transporta una 5ª descendente (por bemol).

ESTRIBILLO:

- c. 45, *Tiple 1 Coro 1*. El texto dice «el mortal», por lo que texto y música no encajan. Además rompe la homofonía con el resto de las partes vocales que dicen «el enfermo», por lo que pienso que podría tratarse de un descuido del copista. Transcribo «el enfermo».
- cc. 81-84, *Tenor Coro 2*. El texto indica «llegue, llegue el enfermo». Transcribo «al convite sagrado» según el criterio expuesto en la siguiente nota crítica:

- cc. 86-88, *Tenor Coro 2*. Aparece borrado «llegue el mortal» y rectificado «a la messa real». Cabe pensar que se trate de un despiste del copista al realizar una corrección, dado que habría rectificado esta segunda parte de la oración pero no la primera (cc. 81-84). Por homofonía con el Tiple y Alto del Coro 2 decido transcribir los cc. 81-88 con el texto «al convite sagrado, a la mesa real».
- c. 95, *Alto Coro 2*. No aparece alteración accidental. Añado becuadro sobre la nota, por consonancia con el Tiple 1 del Coro 1.
- cc. 97-100, *acompañamiento*. En la fuente se registra la indicación «dos veces» rodeando con párrafos los cc. 97-98. Al desarrollar esta repetición se crea una disonancia en el c. 100. Teniendo en cuenta que en estos cuatro compases el acompañamiento está doblando al Tenor de Coro 1, he optado por modificar la nota *si* del c. 100 del acompañamiento y en su lugar transcribir *fa*, al igual que en la citada parte vocal.
- cc. 99-101, *Tiple Coro 2*. En el manuscrito indica «llegue el enfermo». Por imposibilidad de encajar las cinco sílabas y por homofonía con el resto del coro se transcribe «llegue el mortal». [Véase también lo sucedido en el c. 45].
- c. 109, *acompañamiento*. Se registra *mi* sin alteración.
- cc. 113-114, *Alto Coro 1*. Aparece *do* sin alteración. Añado sostenido sobre la nota, por similitud armónica de la cadencia de los cc. 114-115 con la que hay en los cc. 118-119.
- c. 124, *Tenor Coro 2*. No aparece alteración accidental. Añado becuadro sobre la nota.
- c. 126, *Tenor Coro 1. Idem*.
- c. 126, *acompañamiento. Idem*.



[V<sub>1</sub>-V<sub>2</sub>] ***Luz soberana, espera.*** J. A. BETRÁN.

Escrito en claves altas sin alteraciones en la armadura. Se transporta una 5ª descendente (por bemol).

Bajo el texto original del estribillo –a santa Orosia– hay añadido un texto al Sacramento, muy similar al primero, aunque con ligeras modificaciones en algunos sustantivos y adjetivos. Las coplas aparecen escritas dos veces, presentando dos juegos de coplas– con notables diferencias en cuanto a cómputo de sílabas, lo que hace necesaria una figuración rítmica diferente en varias ocasiones. Debido a que aclarar estas diferencias en notas al pie hubiera supuesto una edición musical excesivamente recargada de anotaciones, he considerado oportuno realizar una doble transcripción de la obra, una para cada advocación, con vistas a facilitar su lectura e interpretación musical.

La datación de este segundo texto al Santísimo Sacramento necesariamente ha de situarse entre 1715, después de ser compuesto el villancico original a santa Orosia, y 1716, antes del fallecimiento del compositor.

ESTRIBILLO:

- c. 16, *bajo*. En el manuscrito el *do* es natural.
- c. 33, *tiple de chirimía*. Aparece *si* sin alteración accidental, produciendo una disonancia con el *do* del Tiple del Coro 1. Lo he dejado como en el original.

c. 42, *Alto Coro 2*. En el manuscrito puede verse anotado «más» en una tipografía de menor tamaño que parece indicar una corrección del texto («la luz <sup>más</sup> clara»), sin embargo, no encaja, debido a la existencia de una ligadura entre las dos últimas mínimas del compás. En la transcripción he omitido este adverbio y he transcrito «la luz clara», igual que en el Tenor.

c. 61, *Alto Coro 2*. No aparece alteración accidental. Añado becuadro sobre la nota.

COPLAS (a santa Orosia, 2ª y 4ª):

c. 6. Aparece *fa* sostenido en el tiple de chirimía y *fa* natural en el Tenor. A pesar de que la teoría de la época, como la actual, tendía a evitar la presencia de una misma nota punto intenso contra punto remiso (sostenido frente a becuadro) –mediante la adecuada aplicación de la semitonía subintelecta (generalmente haciendo ambas notas sostenido o ambas becuadro)–, hay que tener en cuenta lo que podría estar prohibido o considerarse como injustificable desde el punto de vista armónico-vertical (una misma nota sostenida contra la misma natural), podría en cambio ser perfectamente factible –y en cierto modo, justificable– desde una perspectiva melódico-horizontal, teniendo en cuenta la conducción de las voces. Por consiguiente, en este caso concreto, he optado, conscientemente, por dejar este pasaje tal y como se refleja en la fuente, de modo que el intérprete pueda tomar su propia decisión al respecto.



#### [VI] *Corazón, que el Argel de la culpa*. J. A. BETRÁN.

Escrito en claves altas con un bemol en la armadura. Se transporta una 4ª descendente (por natura).

Existen dos partes vocales y un bajo cifrado sin identificar. Las dos partes vocales emplean claves de Tiple.

En el papel del bajo cifrado aparece debajo de las coplas una parte –añadida por distinta mano–. No se corresponde con ninguna obra identificada hasta el momento. Se transcribe después de las coplas.



#### [VII] *De virtudes peregrinas*. J. A. BETRÁN.

Escrito en claves altas con un bemol en la armadura. Se transporta una 4ª descendente (por natura).

Existen dos papeles vocales sin identificar. Por las claves empleadas y el ámbito utilizado se considera que pertenecen a Tiple y Alto.

c. 7, [*Tiple*]. En el manuscrito hay anotado un único bemol colocado ante la primera de tres notas consecutivas de mismo nombre. Al añadir líneas divisorias entre compases en la transcripción, y según la convección para la aplicación musicológica en la actualidad de la semitonía subintelecta, al iniciarse un nuevo compás, he añadido un bemol sobre la nota y no a su izquierda.



#### [VIII] *Bien es que hoy José celoso*. F. VIÑAS.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

Aparecen líneas divisorias de forma sistemática. Los ennegrecimientos comienzan a perder su función y parece que el copista no conociera ya su uso (o mejor aún, no estuviera familiarizado con él), ya que no aparecen todos los que deberían –según su uso y significado–.

COPLAS:

- cc. 17-24, *Alto Coro 1*. Faltan 8 compases de espera después de las coplas a solo (2ª y 6ª) y antes de las coplas a 3 (4ª y 8ª). Se trata de una práctica habitual en la época de escritura abreviada, según la cual no era necesario incluir esos compases de silencio al estar numeradas las coplas.
- c. 28, *Alto Coro 1*. Aparece *fa* bemol después de *fa* sostenido. Según los criterios explicados en la página 9 de este volumen, he transcrito un becuadro.
- c. 30, *Tenor Coro 1*. El texto dice «es María». Por similitud con el Tiple y Alto transcribo «ser María».

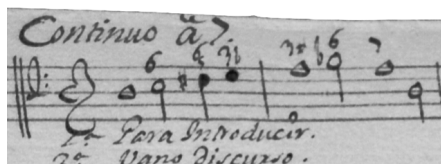


### [IX] *Para introducir festivos aplausos*. F. VIÑAS.

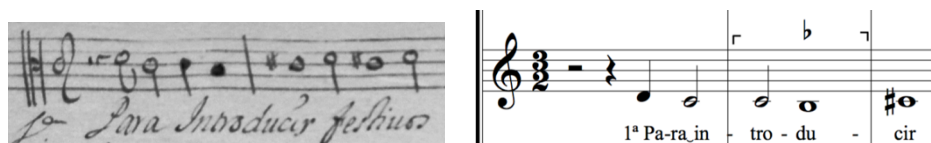
Escrito en claves naturales. No se transporta.

INTRODUCCIÓN:

- c. 3, *Alto Coro 1 y acompañamiento*. El cifrado del acompañamiento indica 3b sobre la nota *sol*, sin embargo en el papel del Alto aparece *si* natural. Según la modalidad empleada debería leerse *si* bemol, como aparece a lo largo de la introducción, pero esto generaría un intervalo de 2ª aumentada con la nota siguiente (*do*#), razón que pudo llevar al copista a evitar el bemol. Añado, como sugerencia, un bemol sobre la nota *si*.



cc. 1 a 4 - acompañamiento continuo



cc. 1 a 4 - Alto Coro 1

- c. 13. Están ennegrecidas la semibreve y la mínima en todas las voces sin necesidad de estarlo.
- cc. 17-19, *Tiple Coro 1*. Aparece *fa* natural. Añado un sostenido sobre la nota.

ESTRIBILLO:

- c. 31, *Tiple Coro 1*. En el manuscrito, *si* natural. Añado un bemol sobre la nota.
- c. 68, *Tiple, Alto y Tenor Coro 1*. En las tres partes vocales el copista anota una semibreve y una mínima ennegrecidas, por lo que el ennegrecimiento no cumple

su función habitual. El papel del acompañamiento presenta ennegrecidas las mismas notas, pero anotadas de la forma correcta: mínima y semibreve. Considerando que el error en las partes vocales está en la colocación de la plica, las transcribo como en el acompañamiento.

COPLAS:

- c. 6, *Tiple Coro 1*. Aparece *si* natural. Por similitud con la 2ª copla (c. 43 del Alto) añadido un bemol sobre la nota.
- c. 23. Aparecen ennegrecidas semibreve y mínima, sin necesidad de estarlo.
- c. 35, *Alto Coro 1*. Aparece *fa* natural.
- c. 35, *Tenor Coro 1*. En el manuscrito, semibreve y mínima ennegrecidas.
- c. 60. Están ennegrecidas semibreve y mínima, sin función.
- c. 65. Al aplicar el texto a la respuesta a la 2ª copla, que no aparece desarrollada en el manuscrito, queda una sílaba del texto sin nota.



[X] ***Hoy al campeón sagrado.*** F. VIÑAS.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

Existe una parte instrumental no determinada que se desarrolla con imitaciones y movimientos paralelos con el oboe. Podría ser para otro oboe, para violín o incluso para flauta, aunque de ser para oboe, el otro –que sí está indicado– probablemente estaría anotado como oboe 1º o 2º.

ESTRIBILLO:

- c. 35, *oboe*. En el original la nota *la* no lleva alteración. Añado un sostenido sobre la misma.
- c. 35, *órgano*. *Idem*.
- c. 47, *Tiple Coro 1*. Aparece *do* natural.

COPLAS:

- c. 27, *órgano*. Hay anotado un bemol –con función de becuadro– junto a los dos primeros *fa*. Los dos últimos no llevan alteración accidental, por lo que les corresponde la propia de la armadura. Para evitar confusión, añadido dos sostenidos sobre esas dos notas.



[XI] ***Señores, chiste me vuelva.*** F. VIÑAS.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

En el manuscrito aparecen anotadas líneas divisorias cada dos *tactus*.

ESTRIBILLO:

- c. 83, *Tiple 2 Coro 1*. Están ligadas dos notas que corresponden a diferente sílaba.

COPLAS:

*Tiple 1º*. El texto de la 3ª copla dice: «Ni aun impío tirano podría aleve». Transcribo «podrá aleve», como en el Alto y el Tenor.



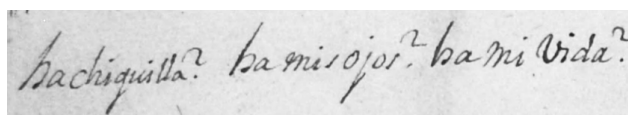


**[XII] Orosia galana.** F. VIÑAS.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

El papel de oboe está anotado en clave C-1. El oboe dobla al Tiple solo de forma rigurosa durante todas las secciones del villancico y parece que fuera una copia realizada a partir de la parte vocal, en la que mantiene incluso la clave de C-1.

En el manuscrito los signos para expresar exclamación aparecen escritos como interrogación y –según su uso en la época– aparece solo el de cierre. He normalizado el uso de estos signos según las reglas actuales.



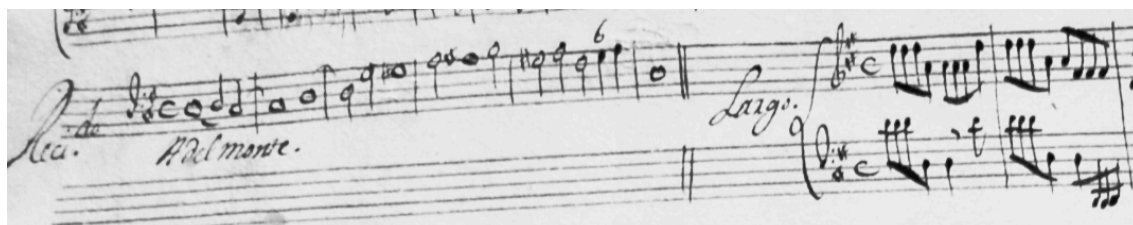
ESTRIBILLO:

cc. 108-111, *oboe*. Faltan cuatro compases.

**[XIII] Ah del monte, ah del puerto.** F. VIÑAS.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

Existe un papel de acompañamiento anotado en claves de G-2 y F-4 con indicaciones de registración de órgano, y otro de acompañamiento continuo anotado en clave de F-4. El de órgano aparece realizado en todas las secciones, excepto en los tres recitados.



Como puede verse en la descripción de las fuentes, existen papeles para Tiple 1, Tiple 2, Alto 1 y Alto 2, además de Tenor y Bajo, lo que a primera vista induce a pensar que la obra sea para 6 voces. El estudio de la obra muestra que el coro tiene 4 partes –S, A, T, B–, existiendo momentos en los que Tiples y Altos realizan pasajes en ‘divisi’, quedando dos de ellos como solistas para interpretar los diálogos entre los personajes Orosia –Tiple solo– y Muza –Alto solo–.

ARIA «–¿Qué es tu intento, fiera inhumana?»:

c. 93, *órgano y acompañamiento continuo*. Aparece *re* sin alteración.

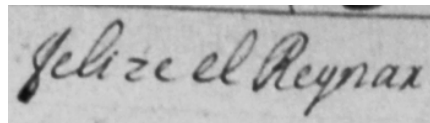
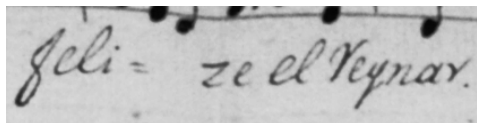
RECITADO «–Mira bien lo que intentas»:

c. 4, *Alto* [Muza]. Aparece *do* sostenido y más adelante *do* sin alteración.

ARIA «–Si mi cabeza le quieres cortar»:

cc. 61, 63 y 65, *Tiple* [Orosia]. El texto presenta el adjetivo «felize», recurso empleado en la poesía de la época para ajustar el cómputo silábico de los versos. Dado el

interés literario que tiene, por hacer empleo de un lenguaje culto, se mantiene en la transcripción.



---

[XIV] *En el Portal de Belén*. J. CONEJOS IGUAL.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

INTRODUCCIÓN:

cc. 9-10, *Tiple 1*. El texto dice «formar de visiones». Transcribo «hacer de visiones», como en el Tenor.

ESTRIBILLO:

c. 60. Aparecen en vertical las notas *mi-fa-sol-la* (!). Opto por mantenerlas como en original, teniendo en cuenta que se trata de una nota de paso en tiempo débil y, por tanto, el efecto auditivo claramente disonante, resultará casi imperceptible.

c. 91, *Tenor*. En el manuscrito no está anotada la ligadura que establece la colocación del texto. En la transcripción distribuyo el texto del mismo modo que en el Alto, donde sí aparece indicado mediante una ligadura.

RECITADO:

El recitado está escrito en el papel de Tenor con clave de C-1.

c. 3, *acompañamiento*. El primer *re* del compás no lleva alteración accidental.

ARIA:

El aria está anotada en el papel del Tenor con clave de C-1.

c. 42, *bajo*. Aparece *fa* bemol –con función de becuadro–. Escribo un sostenido sobre la nota.

c. 57, *acompañamiento*. En el manuscrito hay un borrón que ocupa una línea y un espacio, junto a una alteración y una cifra, y se aprecia debajo el papel raspado. Cabe suponer que fueron escritas tres notas diferentes: *sol* (posteriormente raspado) con cifrado 6, *fa* bemol (con función de becuadro, al estar sostenido en la armadura) y *mi*. Por el paralelismo entre bajo y acompañamiento –existente a lo largo de todo el aria, transcribo *sol* sin cifra.



---

[XV] *Bárbaro rey, detente*. J. CONEJOS IGUAL.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

ESTRIBILLO:

c. 40, *violín*. Aparece *mi* bemol y más adelante *mi* sin alteración. Añado un becuadro sobre el segundo.

- c. 86, *Alto*. En el manuscrito hay anotados tres *mi* en el mismo compás; el primero y el tercero llevan un bemol, el segundo no lleva alteración accidental. En la transcripción añado un bemol sobre la nota.
- c. 89, *Alto. Idem.*
- c. 91, *acompañamiento*. Aparece *mi* sin alteración. Escribo un bemol sobre la nota.
- cc. 92 y 94, *violín. Idem.*
- c. 108, *acompañamiento. Idem.*
- c. 118, *Tiple 1, Tenor, bajón y acompañamiento*. En el manuscrito está anotado *mi* bemol y más adelante *mi* sin alteración. En la transcripción anoto un bemol sobre el segundo.
- c. 119, *Tenor, bajón y acompañamiento*. En la fuente el *mi* no lleva alteración.
- c. 120, *Tiple 1, Tenor, bajón y acompañamiento. Idem c. 118.*
- c. 121, *acompañamiento*. El *mi* está anotado sin alteración en el manuscrito.

## COPLAS:

- cc. 4, 10, 23, 50, 56 y 69, *violín*. En la fuente original se registra *mi* bemol (en cuarto espacio) y *mi* sin alteración (en primera línea). Siguiendo las normas actuales del uso de alteraciones accidentales, que deben repetirse al cambiar de octava, añado bemol sobre el *mi* grave.
- c. 56, *Tiple 2º. Idem.*

[XVI] *Como en Belén esta noche*. J. CONEJOS IGUAL.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

## INTRODUCCIÓN:

- cc. 48-49, *Tiple 2 y Alto 1*. El manuscrito presenta un silencio expresivo en la palabra «re-gocijo».

## ESTRIBILLO:

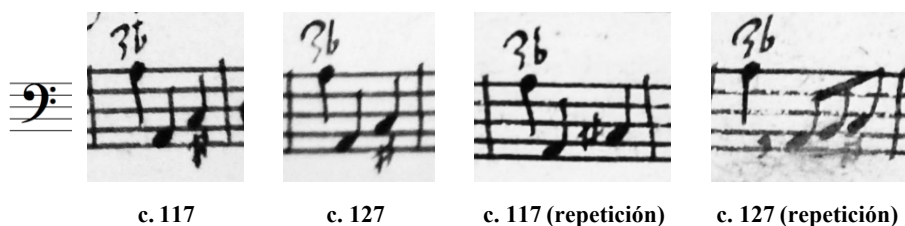
- c. 33, *Alto 1*. Añado un becuadro sobre la nota *fa*, prolongando el efecto del que aparece en la nota inmediatamente anterior, en el compás precedente.
- c. 35, *Tiple 2. Idem.*
- c. 74, *bajo*. Falta un fragmento de papel en un compás que indica silencios. Por concordancia con el resto de las partes vocales e instrumentales se transcriben siete compases de silencio.



- c. 86, *Tiple 1*. El manuscrito registra *do* sostenido. Anoto becuadro sobre la nota.
- c. 99, *Tiple 2*. En el manuscrito aparece «lo digo». Hace referencia a ‘la tonada’ (sintagma nominal con función de complemento directo), que va a continuación, por lo que transcribo «la digo». Este texto se localiza en los pliegos de villancicos de Navidad en La Encarnación en Madrid cinco años antes, en 1739, y en él aparece «la digo». (En 1754 se utilizará también en El Pilar en Zaragoza, del

mismo modo). [Véase el apartado dedicado a la reutilización de los textos de los villancicos en el volumen I de este mismo trabajo].

- c. 101. La figuración de este último compás aparece en el manuscrito anotada de dos formas distintas: mínima y silencio de semínima en el Tiple 2 y acompañamiento, y mínima con puntillo en el resto de las voces. Obsérvese que la pausa solamente aparece en aquellas voces que seguidamente intervienen en la respuesta. Podría pensarse que ese silencio no debe cumplir una función métrica, y que fuese escrito con intención de servir como indicación para el Tiple 2 y el acompañamiento, como forma de establecer una separación o «pausa» entre una sección y otra, no siendo necesario *atacar* inmediatamente la respuesta. Considerando el interés que tiene esta diferenciación entre unas partes vocales/instrumentales y otras, he transcrito este compás tal cual aparece en el manuscrito.
- c. 127, *acompañamiento*. La respuesta a las coplas, en el papel del acompañamiento, está escrita dos veces (antes y después de las coplas). El c. 127 de la edición está anotado en el manuscrito de dos formas diferentes. Teniendo en cuenta que corresponde a una repetición del coro a la frase que ha cantado el solista (c. 117) y que en la repetición que aparece tras las coplas este compás aparece igual, he optado por transcribir el c. 127 del modo en que ha aparecido desarrollado tres veces, omitiendo aquella opción que solo aparece en el manuscrito una vez, tras las coplas.



- c. 135, *bajo*. Aparece mínima y silencio de semínima. Se cuadra con el resto de las partes vocales e instrumentales.

COPLAS:

- cc. 14 y 27, *Tiple 1*. Está anotada una mínima con puntillo y dos semicorcheas. Al normaliza su uso, transcribo un doble puntillo.

cc. 54 y 67, *Alto 1. Idem.*

cc. 94 y 107, *Alto 2. Idem.*

## [XVII] *Al tránsito de María*. J. CONEJOS IGUAL.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

INTRODUCCIÓN:

En el manuscrito aparece la indicación de compás de 3/8, pero la figuración utilizada corresponde a un compás de 3/4. Se transcribe como 3/4.

- c. 15, *Tiple 1*. Aparece un silencio dentro de un melisma sobre la palabra «combaten».
- c. 16, *bajón*. Aparece la nota *mi* rectificada y reforzada con la indicación «*fa*» en letra sobre ella. Por paralelismo con el acompañamiento transcribo *mi*.



c. 16 - bajón



c. 16 - acompañamiento

cc. 22 y 31, *violín*. La línea melódica de los cc. 18-26 se repite de forma idéntica y está escrita dos veces (cc. 27-34). Sin embargo en el c. 22 y en su posterior repetición en el c. 31 las semicorcheas aparecen agrupadas de forma diferente. Las transcribo como en el manuscrito.

#### ESTRIBILLO:

c. 16, *violín*. Entre los cc. 15 y 16 del manuscrito falta un compás. Al no encontrar similitud en las partes de violín en posteriores apariciones del mismo motivo melódico vocal, anoto un compás, a modo de sugerencia y entre corchetes, correspondiente al c. 16 de la transcripción.

c. 39, *Tiple 1*. Aparece un silencio expresivo separando la palabra «A-sunción».

c. 87, *violín*. En el manuscrito falta un compás. Sugiero en su lugar, entre corchetes, el mismo grupo de cuatro corcheas que aparecerán en los cc. 90 y 93, donde el Tiple 2 y el Tiple 1, respectivamente, repiten el mismo elemento melódico del c. 86, tras comprobar que no ocasiona ningún conflicto armónico.

#### ARIA:

c. 6, *violín*. En el manuscrito la nota *mi* no lleva alteración. La frase de los cc. 1-7 se repite (*violín*, *bajón* y *acompañamiento*) en los cc. 12-18. Teniendo en cuenta esto, transcribo el c. 6 igual que el c. 17, añadiendo un bemol sobre la nota *mi*.

c. 26, *Tiple 1*. En la nota *mi* está registrado un becuadro –actualmente innecesario, puesto que han transcurrido nueve compases desde la aparición de un *mi* bemol–, como advertencia para el intérprete, ya que se forma un intervalo de 4ª aumentada con la nota anterior. Lo transcribo del mismo modo.



#### [XVIII] *Chiquito mío*. J. CONEJOS IGUAL.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

El violín y una parte vocal no especificada, registrada en clave C-3 (Alto), están anotados en el mismo papel.

cc. 33-34, *Tiple 1*. El texto dice «pues ya todo es». Transcribo «pues todo es ya», como en compases anteriores.

c. 52, *Alto*. El texto dice «chiquito mío». Transcribo «chiquito amado» como en el Tiple 1 y 2.

#### LARGO:

c. 10, *Tiple 1*. Sobra una semicorchea. He transcrito el mismo ritmo que en los compases anteriores, convirtiendo una corchea en semicorchea.

c. 15, *violín*. Aparece *la* natural dos veces. Añado bemol sobre las dos notas.

c. 15, *Tiple 1*. En el manuscrito las dos notas *la* llevan anotados y tachados dos bemoles. En la segunda de ellas está anotado de nuevo. Transcribo bemol en los dos casos.

- cc. 17 y 19, *violín y Tiple 1*. Añado un bemol sobre el primer *re*, prolongando la alteración de la última nota del compás precedente.
- cc. 18 y 20, *violín y Tiple*. Escribo un bemol sobre el primer *la*, prolongando la alteración de la última nota del compás precedente.
- c. 27, *violín y Tiple 1*. Anoto un becuadro sobre el primer *si*, prolongando la alteración de la última nota del compás precedente.

COPLAS:

Aparece reiteradamente la nota *la* sin alteración. Añado un bemol sobre dicha nota en todos los casos (a excepción de los cc. 30, 32, 34, 65, 57 y 69, en los que aparece como apoyatura y en sentido ascendente).



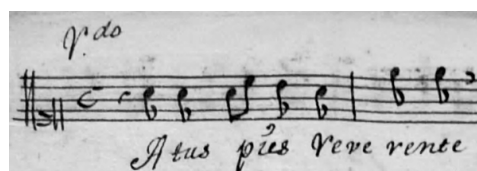
### [XIX] *Llegad, flores bellas*. J. CONEJOS IGUAL.

Escrito en claves naturales. No se transporta.

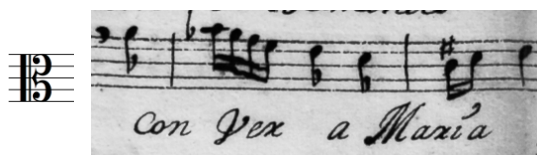
Existe un pliego para Tiple (aunque no está explicitado el registro), escrito en clave de C-1 y en el que aparecen únicamente el recitado y el aria (omitiendo el estribillo). Se trata de una realización posterior que presenta una duplicación del recitado y el aria originales –para Alto–, escrito a la octava superior. Cabe pensar que pudiera ser escrito en ausencia del único Alto que hubiera en la capilla y que se asignara el papel solista del recitado y aria a uno de los Tiples. En el aria se omite el nombre de María y en su lugar aparece la inicial «N», lo que indica que pudiese ser adaptado para diferentes advocaciones. [Véase apartado correspondiente a la reutilización de villancicos en el volumen I de este trabajo].



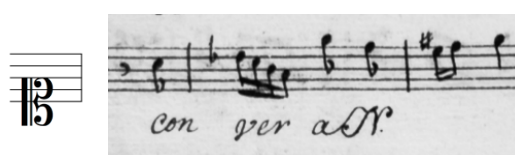
versión 1 - Alto



versión 2 - Tiple



versión 1 - Alto



versión 2 - Tiple

ESTRIBILLO:

- c. 9, *Tiple 1*. Aparece *do* sin alteración. Añado un sostenido sobre la nota.
- cc. 49, 50 y 51, *Tiple 2*. La fuente indica *do* sin alteración. Anoto un sostenido sobre todas las notas del mismo nombre.
- c. 130, *Tiple 2*. En el original el *fa* es natural. Añado sostenido sobre la nota para establecer la preceptiva cadencia picarda.

———— **EDICIÓN LITERARIA** ————





---

[I] *El sol, lucero mayor.* J. A. BETRÁN

---

INTRODUCCIÓN

El sol, lucero mayor  
que a luces el orbe dora,  
es a vista de una aurora  
del cielo el astro menor.



ESTRIBILLO

Sagrados serafines,  
cantad, pues sois del cielo los clarines,  
a quien del sol mejora  
las luces brillantes con ser aurora.

Llegad al dorado monte,  
venid al noble horizonte,

Trinad con gozo  
en tan dichoso día,  
cantad su gloria  
en dulce melodía.

Llegad, venid, trinad, suaves,  
volad, corred, cantad acordes.  
Llegad, venid, volad, corred  
a las luces de la aurora  
que alegran al sol  
que su rayo dora.

Llegad, venid, trinad,  
volad, corred, cantad  
suaves acento  
que alegren los vientos.



COPLAS

1ª. Orosia, aurora bella, sacro fénix,  
en tumba de fragancias hoy renace  
de el cruel martirio para glorias  
que en penar logra dichas inmortales.

Hermosa bizzarría,  
que por tener soberana osadía,  
sacro fénix hoy renace  
para glorias inmortales.

2ª. Divina luz, que al alba resplandores  
en iris encarnado le retrata,  
las glorias en rubíes más preciosos,  
franquea al verde prado su garganta.

Felicidad gloriosa  
que al sol amante, fina mariposa,  
resplandores le retrata  
más preciosos su garganta.

3ª. En ondas cristalinas, su cariño  
trono de su ocaso la celebra,  
reflejos la concede por el oro  
en el espejo amado de su esfera.

Portento soberano  
que siendo aurora el vidrio de su mano,  
su cariño la celebra  
por el oro de su esfera.

4ª. Empeño es de su afecto, reconoce  
lucir en su retrato, por la gloria  
que obliga a dar al día lucimientos,  
el resplandor bizarro de su esposa.

Influjo de su estrella  
quedando el sol divino en copia bella,  
reconoce, por la gloria,  
lucimientos de su esposa

————— [II] *El sol claro de Bohemia.* J. A. BETRÁN —————

INTRODUCCIÓN

El sol claro de Bohemia  
que dora nuestro horizonte,  
para eclipsar medias lunas  
les niega sus resplandores.

Vistiendo por luces rayos  
contra el turco se dispone,  
por auxiliar del Imperio  
con los montañeses nobles.



ESTRIBILLO

¡Al arma, al arma! que puesto en defensa  
el turco se alista y el mundo se altera.  
¡Arma, arma, arma!, ¡guerra, guerra, guerra!  
que el poder del Imperio todo lo cerca.

¡Ah, de la liga sagrada!,  
¡ah, de las sacras banderas!,  
¡Victoria!, que a las montañas  
socorro envía Bohemia,  
pues viene en persona  
su noble princesa.  
¡Hacedle la salva!,  
los montes, los prados,  
los valles, las selvas.

¡Viva!, ¡viva soldados nuestro profeta!  
¡Arma, arma, arma! ¡Guerra, guerra, guerra!

¡Ay, qué desdicha!, ¡a embestir!,  
¡ay, qué desgracia!, ¡a avanzar!,  
¡ay, qué violencia!, ¡a rendir!,  
¡ay, ay, no se dé cuartel!,  
¡ay, qué desgracia es esta!,  
que fino, que acabo, que muero.

Arrima las banderas,  
que mueren, que acaban,  
que finan, que penan  
los turcos rebeldes  
de ver nuestra reina.

¡Ah, del alcázar de luces!,  
¡ah, de la celeste esfera!  
que en rayos de blanca nieve  
roció de carmín la tierra.

A Orosia rendid, turquillos,  
vuestras lunas.  
¡Arma, arma!, ¡guerra, guerra!,  
pues con muros de corales  
guarda blancas azucenas,  
aun teñidas de sus rayos  
tienen su furor sangrientas.

¡Hacedle la salva!,  
que mueren, que acaban,  
que finan, que penan.  
¡Hacedle la salva!  
los montes, los prados,  
los valles, las selvas.



## COPLAS

1ª. El sol de Orosia en incendios  
contra el turco tira flechas,  
podrá resistirlas fuerte  
la media luna si llena.

Esa es quimera,  
porque tanto se acaba  
cuanto se acerca.

2ª. De murallas naturales  
se fabricó noble cerca,  
puerta quedó, pues un moro  
registró su fortaleza.

Fue gran cautela  
darle libre la entrada  
y echarlo a puertas.

3ª. De la eminencia de un risco  
venció del moro la tema,  
mas quedó pobre crist[ia]na  
pudiendo ser mora reina.

Fue santa idea  
despreciar majestades  
por eminencias.

4ª. De una turca cimitarra  
bebió los filos sedienta,  
mas le quitó mil corales  
de una garganta de perlas.

Esa fue treta,  
pues le dio por ganarle  
más ricas prendas.

5ª. La victoria celebraron  
divinas inteligencias,  
eso no vieron los moros  
que estaban de centinela.

Muy buena es esa,  
si cegaron del humo  
de su soberbia.

6ª. Contra los moros, socorro  
dio a las Belonas jaquesas,  
quedar entonces postrados  
fue muy noble gentileza.

Fueron madejas  
muy al [h]uso\* vencidos  
de buenas rucas.

7ª. Del Imperio es auxiliar  
por ser de nación Bohem[i]a,  
bien saliera a recibirla  
Mahoma si lo supiera.

Tirara cuerda,  
porque los zancarrones  
huelen a Meca.

\* uso / huso; puede tener doble sentido

————— [III] *Nave hermosa de los cielos.* J. A. BETRÁN —————

## ESTRIBILLO

Nave hermosa de los cielos  
que, surcando los cristales,  
del puerto de santa Orosia  
con rico tesoro sales.

¡Oh, qué bien que navegas  
bajando ligera al valle!,  
rizando aparentes ondas,  
dando hermosa vela al aire.

¡Ah, del puerto!, ¡ah, de la nave!,  
que en gallardetes, rubíes  
y en banderolas, diamantes,  
bajas con un tesoro del monte al valle.

—¡Dime!, ¿quién eres?  
—Soy de estos valles,  
el pirata más rico que arroja el aire,  
entre perlas de oriente, finos corales.

¡A ella, montañeses!, ¡seguidla!, ¡admiradle!  
que en la playa de Jaca se desembarque.

¡Ya llega!, ¡ya aborda!, ¡ya arrima!, ¡ya sale!  
Prevéngase la salva y en ecos marciales.

¡Retumben las cajas!,  
¡resuenen los timbales!,  
¡clarines gloriosos!,  
¡trompetas triunfantes!  
y digan (publiquen) que a Jaca llegan  
todas sus felicidades.

Y en canora armonía canten:  
¡Nave dichosa!, ¡hermosa nave!,  
que rota entre escollos viertes corales.



#### COPLAS

1ª. De Bohemia la gran flota  
oculta yace en un puerto,  
y por ser preciosa un ángel  
la rescata del silencio.

Rico tesoro,  
pues su nombre se aprecia  
siempre con oro.

2ª. En la nave racional  
de un silvestre zagalejo,  
divino el piloto embarca  
de sus reliquias un cuerpo.

Dichosa vela,  
pues sin manchas de viento  
ligera vuela.

3ª. Por dejar trofeo al monte  
las plantas dejó con riego  
de carmín muy caudaloso,  
guiado a golpe de un hierro.

Feliz montaña,  
pues de plantas muy rica  
toda se baña.

4ª. De su tesoro divino  
los brazos dejó en el cerro,  
que quitándole la dicha  
ha de quedar con extremos.

Va muy ufano,  
pues le lleva la palma  
sin llevar mano.

5ª. Alegre el pirata mira  
bien calmado el mar inmenso,  
mas, asido de una honda,  
tocó con la mano el cielo.

De su ignorancia  
se salió al conocerlo  
por la fragancia.

6ª. Alegres hicieron salva  
de las campanas los ecos,  
que en el pastoril cayado  
le conocieron un cerro.

Glorioso empleo,  
pues su rústica maña  
llegó a la seo.

---

[IV] *Al convite sagrado.* J. A. BETRÁN

---

ESTRIBILLO

Al convite sagrado,  
a la mesa real  
llegue el enfermo,  
llegue el mortal.

Que si con dolor llega  
a esa abundante mesa,  
el médico divino  
con amor peregrino  
sólo con un manjar  
de todo accidente  
le ha de libertar.



COPLAS

1ª. Si el sanar a los mortales  
es propio de un dios humano,  
es Jesucristo en la hostia  
médico por lo que ha remediado.

6ª. Quien se atreviere a llegar  
a este manjar celebrado  
ha de traer la conciencia  
cándida para dar en el blanco.

2ª. Cordial es para el bueno  
y veneno para el malo,  
que al que llegare con culpas  
tósigo le será este bocado.

7ª. Rebozado en blancos velos  
con un disfraz sacrosanto  
concorre en este festín  
tácito todo un Dios humanado.

3ª. Solo en aqueste banquete  
con misterio soberano,  
siendo su poder inmenso  
pródigo su poder ha mostrado.

8ª. Pues el mismo que convida  
se ofrece en único plato  
de este espléndido banquete,  
mísero el que no es convidado.

4ª. Este es un pan de los cielos  
que, para dulce regalo  
de las almas virtuosas,  
ángeles nos le han amasado.

9ª. El racimo prometido  
y el maná de gustos tantos  
solo llegaron a ser  
símbolo del manjar que hoy aplaudo.

5ª. Centro es de todos los bienes,  
pues donde falta su amparo  
es la gloria de este siglo  
fábula toda llena de engaños.

---

[V] *Luz soberana, espera.* J. A. BETRÁN

---

[a santa Orosia]

[texto añadido al Smo. Sacramento]

ESTRIBILLO

ESTRIBILLO

Luz soberana, espera,  
carroza hermosa, para,  
que esta montaña es donde  
la maravilla se esconde  
menos sabida y más rara.

Luz soberana, espera,  
carroza hermosa, para,  
que ese viril es donde  
la maravilla se esconde  
menos sabida y más rara.

Para, para, para, para,  
dice la turba real,  
que, de farol celestial,  
siguiendo va la luz clara.

Para, para, para, para,  
dice la turba real  
que, de farol celestial,  
siguiendo va la luz clara.

Para, para, para, para,  
que se ha de hallar el tesoro  
que da quilates al oro  
en esta dichosa cumbre,  
coronada de su lumbre,  
mejor que gira la esfera.

Para, para, para, para,  
para en busca del tesoro  
que da quilates al oro  
en esta nevada cumbre,  
coronada de su lumbre,  
su preciosidad encierra.

---

COPLAS

---

COPLAS

1ª. En ese monte de Yebra  
para cuya frente altiva  
guardó mas benigno el cielo  
las riquezas y las dichas.

1ª. En esa esfera de nieve  
en donde la luz divina  
disfrazado entre candores  
cuanto más se oculta, brilla.

2ª. Fuente de cristal copiosa  
amanece a la subida,  
pues con sus bellos cristales  
a todo el mundo convida.

2ª. En ese golfo de rayos,  
de luces, ardiente pira,  
donde, ciega la razón,  
queda más clara la vista.

3ª. Hallose nuestra bohemiana  
por la moneda más rica,  
conocida por sus señas,  
misteriosa por sus cifras.

3ª. En esa angélica mesa  
es manjar el que convida  
y, aunque envuelto entre accidentes,  
es quien da salud y vida.

4ª. Un diamante en una perla  
que la trajo peregrina  
para dar a los de Jaca  
de una vez todas las Indias.

4ª. Vengan todos los mortales  
a probar de sus delicias,  
que son las más soberanas  
y no son como se pintan.

---

[VI] *Corazón, que el Argel de la culpa.* J. A. BETRÁN

---

## COPLAS

- |  |   |
|--|---|
| <p>1ª. Corazón, que el Argel de la culpa<br/>con yerros cautiva,<br/>de un favor que hoy te viene nacido,<br/>la Merced te libra.<br/>Vuela, descansa, alienta, respira.</p>     | <p>4ª. Ya viste luces risueñas<br/>el alba que el cielo admira,<br/>que hoy es lo más admirable<br/>ver una cosa de risa.<br/>Vuela, descansa, alienta, respira.</p>                    |
| <p>2ª. Ya del mar la estrella nace,<br/>paz de sus ondas tranquila,<br/>porque hoy del mar es estrella,<br/>sus ondas rayar la dicha.<br/>Vuela, descansa, alienta, respira.</p> | <p>5ª. Al que busca sus luces le salva<br/>esa alba divina,<br/>y halla sombra en quien mancha en<br/>sus rayos,<br/>ni aun por sombra mira.<br/>Vuela, descansa, alienta, respira.</p> |
| <p>3ª. De esa estrella, la sacra influencia<br/>observa benigna<br/>que es su luz, a fortunas errantes,<br/>serenidad fija.<br/>Vuela, descansa, alienta, respira.</p>           |   |

---

[VII] *De virtudes peregrinas.* J. A. BETRÁN

---

## COPLAS

- |  |   |
|--|---|
| <p>1ª. De virtudes peregrinas<br/>cogisteis, divino José,<br/>en el vergel más feliz<br/>la fragancia del arder.</p>   | <p>4ª. Copia dulce de jazmines<br/>vino a vuestra mano en que<br/>la ovejuela vio al reír<br/>la pompa del trascender.</p>  |
| <p>2ª. Azucena soberana,<br/>vuestra justa humildad fue,<br/>siendo fruto del morir,<br/>la inclinación del nacer.</p> | <p>5ª. De María fuiste esposo<br/>y en el cenit más cortés<br/>Clicie, amante de su sol<br/>seguisteis su rosicler.</p>     |
| <p>3ª. Fértil vara misteriosa<br/>produjo flores porque<br/>fuesen voz de pronunciar<br/>los siglos del merecer.</p>   | <p>6ª. Y hoy rendidos tus devotos<br/>atentos dan a entender<br/>que el veniros a adorar<br/>es lo mismo que a ofrecer.</p> |

———— [VIII] *Bien es que hoy José celoso*. F. VIÑAS ————

COPLAS

- |   |  |
|---|--|
| 1ª. Bien es que hoy José celoso<br>a la Anunciación se junte<br>porque un ángel mismo sea<br>quien desengañe y anuncie. | 5ª. Si humilde duda el prodigio<br>José luego le descubre,<br>qué fácilmente el remedio<br>quien adolece presume.    |
| 2ª. En sueños y en turbaciones<br>equivocamente acude,<br>que a José halaga en sombras<br>y a María asusta en luces.    | 6ª. Como del sol a los rayos<br>Gabriel su vestido pule,<br>de su manto azul, José<br>cegó, no sé a qué vislumbre.   |
| 3ª. Sí, no temas, —dice a entrambos—<br>[¿]cómo en una voz reduce<br>que José se desahogue<br>y que María se turbe[?]   | 7ª. Si en el mar de gracia mira<br>un espejo de virtudes,<br>cría más puras sus aguas<br>cuando parecen azules.      |
| 4ª. Misterio es incomprensible<br>que el discurso no trasluce,<br>siendo José el doliente<br>ser María a quien salude.  | 8ª. Como en su esposa Dios mismo<br>el cielo que deja suple,<br>así su vista equivoca<br>los resplandores por nubes. |



ESTRIBILLO

Porque el más lince, cuando mira al cielo,  
[cuando mira al cielo] incapaz se juzgue,  
pues solo su vista padece el defecto  
que en las sagradas esferas arguye,  
porque los ojos humanos azulan  
lo que divinos esplendores lucen.



---

[IX] *Para introducir festivos aplausos.* F. VIÑAS

---

INTRODUCCIÓN

1ª. Para introducir festivos  
aplausos a una belleza,  
deidad que asombra a los cielos,  
se ha de saber la que sea.

2ª. Vano discurso es pensar  
quién puede ser esta reina,  
si en decir que al cielo asombra  
ya está dicha su grandeza.



ESTRIBILLO

Pues vengan a oírla y vengan a verla,  
que está en su retablo, tan linda y tan bella,  
que luce, que acumbra, que brilla, que quema.  
Pues son sus dos soles dos luces o estrellas  
y miro al sol mismo ser sombra con ella.

Y al ver sus reflejos que antorcha del día  
podemos decir que la eleva una esfera.  
Pues vengan a oírla y vengan a verla,  
que da resplandores y dulces verdores  
a quien la festeja;  
y pues el sol parece, es bien que diga  
que brilla más cuando veloz se eleva.



COPLAS

1ª. Armada de punta en blanco  
salió esta niña, tan bella  
que las flores se turbaron  
y se bajaron de vergüenza.

Y no es mucho se turben  
si se repara  
que tuvo el sol capuces  
de ver su cara.

2ª. Nació, pero tan hermosa  
que a ser la misma belleza  
como igual tener no pudo  
se quedó con su excelencia.

Díganlo los prodigios  
con que la elevan,  
pues solo medir se puede  
consigo *mesma*.

3ª. Absorto al mirar sus luces  
quedó Elías, sino fuera  
que la región del Carmelo  
supo discurrir su esfera.

Fue prodigioso el Noto  
que la gobierna  
pues la nube dio luces  
de su influencia.

4ª. De Carmelo dio su nombre,  
que fueron las reales señas,  
y hoy del Carmen son sus hijos,  
de su cabello las hebras.

Mírenlos, ¡y qué amantes  
la galantean!,  
pues le hacen retablo  
a sus expensas.

---

[X] *Hoy al campeón sagrado.* F. VIÑAS

---

INTRODUCCIÓN

Hoy al campeón sagrado,  
caudillo, el más excelso  
adalid, soberano  
general de los cielos.

El pérfido coraje  
del escuadrón sangriento  
con bárbara osadía  
repite por vencerte:  
¡fuego, fuego, fuego!

Pero como no teme  
la tirana violencia  
los provoca el combate  
repitiendo animoso:  
¡guerra, guerra, guerra!



ESTRIBILLO

Y así el clarín repita,  
en cadencia contraria,  
alternando los ecos,  
el clarín y la caja,  
y en metro acorde digan:  
¡al arma, al arma, al arma!

Inflamen los alientos,  
y en militar cadencia,  
digan con arrogancia:  
¡al arma, al arma, al arma!



RESPUESTA A LAS COPLAS

Y en triplicado acento  
y en bélica asonancia  
del clarín el estruendo  
y el rumor de las cajas,  
con armonía alternen  
¡fuego!, ¡guerra!, ¡al arma!



COPLAS

1ª. Hoy el santo penitente  
a las tartáreas escuadras  
recto desafía y vence  
con su humildad, su arrogancia.

2ª. Lo invencible de su fe  
es roca tan bien guardada  
que desprecia sus asaltos  
sin temor sus asechanzas.

3ª. Tan sobre sí en los encuentros  
le mantiene la esperanza  
que es cosa del cielo ver  
vencer con tanta constancia.

4ª. Vesubio sagrado el pecho  
que en incendios se dilata  
es la ardiente batería,  
lustre hermoso de sus armas.

---

 [XI] *Señores, chiste me vuelva.* F. VIÑAS
 

---

## INTRODUCCIÓN

1ª. Señores, chiste me vuelva  
si para este villancico  
me hallo con chiste a la mano  
si no hace la santa un prodigio.

2ª. Voy a pedirlo a la seo  
y allá, orándole, diviso  
un figurón que al nombrarlo  
se me quedó por decirlo.



## ESTRIBILLO

A la idea, al juguete gracioso  
venid montañeses;  
a la fiesta corred presurosos,  
volad, advertidos  
de que un tonto dirá en dos palabras  
dos mil desatinos.

Ya arquea las cejas,  
ya frunce el hocico,  
y ya es de su frente  
la mano cepillo.

—Buenas tardes os dé Dios,  
señora santa Orosia,  
que me sienta yo tan docto,  
cierto, que aun yo me lo envidio.  
Rara locura,  
lindo capricho.  
¡Óiganle!, ¡hola!,  
¡déjenle!, digo.



## COPLAS

1ª. Señora santa, esto es hecho,  
loco estoy de verte, niña,  
y el juicio de que me salgo,  
reverente sacrificio.

Y es una prueba honrosa,  
y en juicio fuerte,  
del haberle tenido  
solo perderle.

2ª. Yo soy un totilimundi,  
de todo tengo un poquito,  
que sobre a enfadar a todos  
y no basta a mi capricho.

Y es que cuando me estudian  
por comprenderme,  
brujulean la pinta,  
mas no la entienden.

3ª. Trato raras sutilezas  
en perfecciones que admiro,  
pero raras veces que hablo  
a inteligencia me rindo.

Ni aun impío tirano  
podrá aleve  
hacer con vino hierro  
que me penetre.

4ª. Remedia tanta ignorancia,  
señora santa Orosia,  
pues estoy ya a lo que entiendo  
que de cólera me pico.

Y si harás que ese otro año,  
según se advierte,  
cátedra dio el ingenio  
para que enseñes.

---

[XII] *Orosia galana*. F. VIÑAS

---

ESTRIBILLO

Orosia galana,  
advierde, repara,  
que tu gallardía  
mi afecto retrata.



[RESPUESTA A LAS COPLAS]

¡Ah, chiquilla!, ¡ah, mis ojos!,  
¡ah, mi vida!, ¡ah, mi alma!  
Allá va la graciosa tonada.  
¡Le, le, le!, bello narciso,  
¡ce, ce, ce!, rosa temprana,  
¡ay, ay, ay!, ¡qué donosura!,  
¡sí, sí, sí!, ¡qué buena cara!



COPLAS

1ª. Hoy Orosia, amante y bella  
desde la sien a la planta,  
toda es un alabastro  
y jaspe por blanco  
de injurias tiranas.

3ª. Son sus ojos dos estrellas  
que a las más bello alcázar  
enamoran por modestas,  
y a luces coronan  
las de sus pestañas.

2ª. Los corales de sus labios,  
con los que el cuello derrama,  
tiernamente se equivocan,  
y a rayos purpúreos  
se estrechan y enlazan.

---

[XIII] *Ah del monte, ah del puerto*. F. VIÑAS

---

RECITADO

¡Ah, del monte!, ¡ah, del puerto!, ¡ah, de las breñas!  
en cuya espesura esconde por las señas  
la tenaz perfidez de los cristianos,  
los mas impíos, todos inhumanos,  
sus vidas aborrecen de tal suerte  
por su Dios, van buscando todos a la muerte.



[ESTRIBILLO]

—¿Quién nos llama?, ¿quién nos altera?  
—Muza soy, capitán y caudillo de esta tierra.  
—¿Y qué pretende Muza tan soberbio?  
—Hacer que os sujetéis a *aqueste* Imperio.  
—No será fácil mientras nuestras vidas  
de la sangre que gozan sean asistidas.

Y así toca al arma con tal saña  
que podamos decir:  
¡Santiago, cierra España!  
¡Arma!, ¡guerra!, ¡guerra!, ¡arma!

Resuene el clarín, responda la trompeta,  
el pífano, la caja y los timbales,  
y sean nuestras voces generales  
las que repitan en el cielo y tierra:  
¡arma!, ¡guerra!, ¡guerra!, ¡arma!

¡Cielos, piedad!, ¡clemencia, cielos!,  
¡buen Dios, me ampara!,  
¡me asistid, buen Dios!,  
que somos los que las vidas os damos  
y solo porque contigo vivamos.

---

RECITADO

Ya pues que la soberbia de indómitos cristianos  
rendida yace al furor ardiente de los mahometanos,  
penetrad lo intrincado de esas peñas  
por si alguien se esconde entre sus breñas,  
mas allí se descubre una cristiana  
que más parece divina que no humana.

---

ARIA

¿Qué es tu intento, fiera inhumana?  
Si es que triunfar pretendes, de mí  
no lo has de lograr que, aunque soy temprana,  
hay quien defiende mi honor para sí.  
Y, aunque me miras mujer y humana,  
sabe que vive otro dueño aquí  
al que no puede tu astucia y tu llama  
echarle de pecho que reina por sí.

---

RECITADO

Mira bien lo que intentas, deidad de este horizonte,  
que no es mi fin hollar tan bella flor en este monte,  
sí solo conducir tu asombro y tu belleza  
a mi rey, que te ofrece su reino y su grandeza,  
y a que logres en tálamo mullido tan dichoso  
los amores que te ofrece quien desea ser tu esposo;  
mas si ciega y obstinada a mi fin no condesciendes  
haré que te corten la cerviz: ¡responde lo que entiendes!.

---

ARIA

Si mi cabeza le quieres llevar  
a ese tu rey a quien quieres servir,  
córtala luego, pues solo el morir  
mi | alma desea para gozar.

Y, si tú quieres, le puedes decir  
que si mi belleza quisiera alcanzar,  
del mal que yo muero se ha de morir,  
y yo le prometo feliz el reinar.

---

REMATE

¡Que viva!, ¡que triunfe!,  
¡que reine!, ¡que venza!,  
su frente corone  
triunfante diadema.

---

[XIV] *En el portal de Belén.* J. CONEJOS IGUAL

---

INTRODUCCIÓN

1ª. En el portal de Belén  
los zagales y zagalas  
quieren hacer de visiones  
una nueva contradanza.

2ª. Discurriendo entre las muchas  
que se ven en partes varias  
van entrando las que sobran  
y aún son muchas las que faltan.

---

## ESTRIBILLO

Pues ya todo es bailes en calles y plazas,  
zagales, zagalas, vaya un baile del mundo,  
«tantarantán», «tintirintín»,  
que será mojiganga.  
Pero aquesta fiesta un gallo embaraza  
con su «querequé» que a todos espanta.

¡Ea, pastores!, ¡ea, zagalas!,  
tenga entrada el gallo también en la danza  
y pague su arrojo cantando con gana.  
¡Vaya, señor gallo!, qué «caraqué»,  
un poco con donaire y gracia  
«tarantán», que va el «querequé»,  
«tirintín», que su hora le llama,  
«tarantán», que se pasma y no quiere  
«tirintín», entrar en la danza.

---



---

## RECITADO

Es posible me vea con ultraje,  
encendido me siento de coraje,  
me miro transformado,  
pues de blanco, me han puesto colorado.

---



---

## ARIA

¡Oiga, señor gallo!,  
por más que yo callo  
yo lo despertaré  
y haré «quereque»  
que alabe al Señor.

¡Ea, dese prisa!,  
pues tocan a misa  
y voy a avisar  
que lo han de pelar,  
¡a fe de quien soy!

————— [XV] *Bárbaro rey, detente.* J. CONEJOS IGUAL —————

INTRODUCCIÓN

Bárbaro rey, ¡detente! ¿Qué coraje  
mueve el odio insaciable de tu pecho  
para romper las huestes a un monarca  
que es increado autor del universo?

¿Qué temes?, ¿qué te asusta?, ¿qué te irrita?,  
¿que venga rey, quien con poder supremo  
franquea al hombre el reino de las luces  
porque en caos de culpas vive ciego?

Suspende el rebelión de tus impulsos,  
no temas que te usurpe el mortal reino  
quien da en el cielo la inmortal estola  
que ciñe a su poder con ser inmenso.

————— ❧ ❧ ❧ —————  
ESTRIBILLO

Sujeta esa furia,  
oculta ese ceño,  
refrena esa ira,  
reprime ese aliento,  
que el rey a quien busca  
tu engaño soberbio  
es un invencible,  
divino guerrero,  
que doma el orgullo  
del más alto cetro.  
—¿Y qué es para el hombre?  
— Redentor supremo.  
—¿Qué traje le adorna?  
—Humano y grosero.  
—¿Y quién le dio el ser?  
—El poder eterno.

Viene a salvar por quien es  
y ha de pagar por mí *mesmo*.  
Pues póstrese esa furia,  
asiéntese ese ceño,  
oprímase esa ira,  
sosiéguese ese aliento.  
Ingrato, cruel Herodes,  
fatal monstruo avariento,  
y al príncipe glorioso,  
primer monarca vuestro,  
rendidle en oblaciones  
la víctima del pecho,  
y pues viene a sacaros  
del duro cautiverio.

————— ❧ ❧ ❧ —————  
COPLAS

1ª. Y aquel cruel, malvado Herodes  
malvado halló en sus intentos  
queriendo quitar la vida  
al que es de la vida dueño.

Ateizando al aire  
su bárbaro aliento  
de horrores llenaba  
el vago hemisferio.

2ª. Degolló el infiel gran parte  
de infantería al rey nuevo  
sin fruto, pues la cabeza  
no encontró entre tanto cuello.

Y viendo el destrozo  
fatal y sangriento  
lloraba Raquel  
sus tiernos hijuelos.



---

[XVI] *Como en Belén esta noche.* J. CONEJOS IGUAL

---

## INTRODUCCIÓN

Como en Belén esta noche  
los molineros han visto  
la más copiosa cosecha  
con el grano qua ha nacido,

cantando y bailando vienen  
a mostrar su regocijo,  
y al son de una tonadilla  
le celebran con sus brincos.



## ESTRIBILLO

Vamos allá, molineros,  
que con el gozo os convido  
y quiero hacer hoy harina  
para festejar al Niño.

Vaya la tonada.  
No seas prolijo.  
Todos la atendemos.  
Sí, pues ya la digo.

Y al son, sonsonete  
que forma el molino  
con sus tarabillas,  
su gresca y bullicio,  
soltando las presas  
cantemos festivos.



## RESPUESTA A LAS COPLAS

Es mi amante, cuidado molinerito  
y en Belén da la presa de sus cariños.  
¡Ay, ay, queridito!, ¡ay, ay, donosito!  
que echas hoy toda el agua de tu molino.



## COPLAS

1ª. A ser viene a la tierra  
grano escogido,  
aquel ser que no tiene  
fin ni principio.

4ª. En Belén esta noche  
fruto es bendito  
de aquel bello resguardo  
del paraíso.

2ª. Es labrador su padre  
y así ha querido,  
que una tierra no arada  
le dé hoy nacido.

5ª. Viendo en tiempo la falta  
de su rocío  
encarnó para darse  
como llovido.

3ª. Un mensajero noble  
volando vino  
a disponer el campo  
para el prodigio.

6ª. Al rigor del diciembre,  
por su cariño,  
de su ciencia y paciencia  
mostró lo fino.



---

[XVII] *Al tránsito de María.* J. CONEJOS IGUAL

---

INTRODUCCIÓN

1ª. Al tránsito de María  
el cuerpo y alma combaten;  
el cuerpo por no dejarla  
y el alma por no apartarse.

2ª. No de la unión natural  
tan estrecho abrazo nace,  
que vencen los superiores  
los impulsos naturales.

---

ESTRIBILLO

Triunfante señora,  
ya que tu Asunción  
se sube de punto  
quiero alzar la voz.

Vivió inmaculada,  
y así fue razón  
que muera María  
conforme vivió.

Manda el rey supremo  
que porque vivió  
María sin culpa,  
muera sin dolor.

Merito es su muerte  
y no obligación,  
pues pagó el tributo  
que nunca debió.

---

RECITADO

Dime, enigma sagrado,  
[¿]cómo dejas el alto principado  
que en el nativo suelo  
gozabas, potestad del mismo cielo[?]

Ya en tu Asunción diviso  
que aspiras al celeste paraíso,  
porque el cielo te adora,  
luz del sol, de la luna y de la aurora.

---

ARIA

A la que triunfante,  
bella emperatriz,  
huella de los aires,  
la región feliz.

Cantemos la gala  
diciendo al subir,  
pues vivió sin mancha,  
que viva sin fin.

---

[XVIII] *Chiquito mío.* J. CONEJOS IGUAL

---

Suena ya la alegría,  
el gozo y el contento,  
pues todo es ya portento  
en tan dichoso día  
luciente mas que el sol.

Niño del alma mía,  
dulce chiquito amado,  
oye qué enamorado  
llego con fe rendida  
a darte adoración.

[COPLAS]

[1ª] Soy una pastorcilla  
que, andando el monte hoy,  
un girasol hallé  
de bien raro primor.

[2ª] Clicie será rayos  
con tal inclinación  
que al giro de tu luz  
se moverá mi amor.

RESPUESTA

Si amor enciende el hielo,  
ardiendo está el portal  
con ayes que el cordero  
respira por amar.

[LARGO]

¡Ah, niño enamorado!,  
¡ah, prenda hermosa mía!,  
te miro reclinado  
en el portal sagrado.

En noche helada y fría  
naciste entre hielo,  
sin fajas ni pellico,  
penando por mi amor.

[COPLAS]

1ª. Amorosito, niño precioso,  
¿por qué, bien mío, estás lloroso?  
No llores, niño, bien de mi vida,  
que ya te canto la tonadilla.

2ª. Agraciadito, cielo amoroso,  
niño de perlas, sol luminoso.  
Dime, bien mío, ¿por qué suspiras?  
Mira qué canto, oye, mi vida.

¿Quieres oírla? Mira, mi cielo,  
que con desvelo, en elegido  
he aprendido esta tonada  
tan agraciada que canto yo.  
Un pastorcillo chichorrotillo  
con alegría me la enseñó.

RESPUESTA

Chiquito mío,  
prenda querida,  
bien de mi vida,  
dueño hermoso de mi vida.  
En noche helada,  
helada y fría

naces, bien mío,  
pobre, sin fajas  
y sin pellico,  
por nuestro amor,  
chiquito mío,  
bien de mi corazón.

---

[XIX] *Llegad, flores bellas.* J. CONEJOS IGUAL

---

ESTRIBILLO

Llegad, flores bellas,  
candores, venid,  
a ver una flor  
que afrenta al abril

Del cielo los astros,  
del suelo el matiz,  
le aplaudan glorioso,  
le aclamen feliz.

Veréis que María  
con fragancias mil,  
de flores y luces  
se ve competir.

Corred, llegad, venid.  
Veréis a los astros  
sus luces rendir,  
a un astro brillante,  
escogido entre mil,  
con voces sonoras  
diciéndole así:



RECITADO

A tus pies reverente  
el nardo más precioso se presente  
en fe de que es debida  
su fragancia al olor de tu alta vida,  
los astros más brillantes  
la corona te formen de diamantes.



ARIA

Felices candores,  
pues ya se logró,  
con ver a María,  
la dicha mayor.

Volved a la esfera  
que es ya primavera  
con nuevo esplendor.

———— **EDICIÓN MUSICAL** ————



# *El sol, lucero mayor* Villancico a santa Orosia, a 7 (1705) Joseph Antonio B[e]trán (\*1682; †1716)

E-J, 107

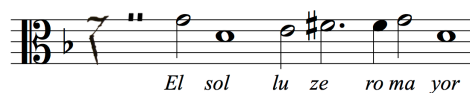
Tiple 1º a 7. Intro.<sup>n</sup>



Alto 1º a 7. Intro.<sup>n</sup>



Tenor 1º a 7. Intro.<sup>n</sup>



Acomp.<sup>to</sup> a 7. Intro.<sup>n</sup>



## INTRODUCCIÓN, [a 3]

[Coro 1º]

Tiple

Alto

Tenor

[bc]

acom.<sup>to</sup>

El sol, lu - ce-ro ma - yor

El sol, lu - ce-ro ma - yor que\_a

El sol luzero mayor

[Coro 1º]

S

A

T

[bc]

acom.<sup>to</sup>

que\_a lu - ces el or - be, el or - be do - ra,

que\_a lu - ces el or - be do - ra,

lu - ces el or - be, que\_a lu - ces el or - be do - ra,

#3

Transcripción: Sara Escuer Salcedo

[Coro 1º]

11

S

A

T

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

es a vis - ta de\_u na\_au - ro - ra del

es a vis - ta de\_u na\_au - ro - <sup>#</sup>ra del

es a vis - ta de\_u na\_au - ro - ra del

es a vis - ta de\_u na\_au - ro - ra del

[Coro 1º]

17

S

A

T

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

cie - lo\_el as - tro me - nor. es a vis - ta

cie - lo\_el as - tro me - nor. es a vis - ta

cie - lo\_el as - tro me - nor. es a vis - ta

cie - lo\_el as - tro me - nor. es a vis - ta

[Coro 1º]

23

S

A

T

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

de\_u na\_au - ro - ra del cie - lo\_el as - tro me - nor. (c)

de\_u na\_au - ro - <sup>#</sup>ra del cie - lo\_el as - tro me - nor. (#?)

de\_u na\_au - ro - ra del cie - lo\_el as - tro me - nor.

de\_u na\_au - ro - ra del cie - lo\_el as - tro me - nor.

[sin parar, al estribillo]



Estri.<sup>o</sup>

Sa gra dos se ra fi nes

Estri.<sup>o</sup>

Sa gra dos se ra fi nes

Estri.<sup>o</sup>

Sa gra dos se ra fi nes

Tiple 2º a 7 desp.<sup>s</sup> de la Intro.<sup>n</sup> Estri.<sup>o</sup>

Sa gra dos se ra fi nes

Alto 2º a 7 desp.<sup>s</sup> de la Intro.<sup>n</sup> Estri.<sup>o</sup>

Sa gra dos se ra fi nes

Tenor 2º a 7 desp.<sup>s</sup> de la Intro.<sup>n</sup> Estri.<sup>o</sup>

Sa gra dos se ra fi nes

Bajo 2º a 7 desp.<sup>s</sup> de la Intro.<sup>n</sup> Estri.<sup>o</sup>

Sagrados serafines

Estrivillo

Sagrados serafines

## ESTRIBILLO, [a 7]

[Coro 1º]

Tiple

Sa - gra - dos se - ra - fi - nes, can -

Alto

Tenor

[Coro 2º]

Tiple

Alto

Tenor

bajo\*

acom.<sup>to</sup>

Sagrados serafines

[Coro 1º]

S

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º]

S

acom.<sup>to</sup>

- tad, pues sois del cie - lo los cla - ri - nes, can - tad, can - tad, a quien del

sol me - jo - ra las lu - ces bri - llan - tes con ser au - ro -

\* El bajo es instrumental; únicamente lleva texto aplicado entre los cc. 16-30.



[Coro 1º] 32

A

- ra-do mon - te, ve-nid al no-ble ho-ri-zon - te, tri - nad con go-zo en tan di-cho-so dí -

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 41

A

- a, can - tad su glo-ria en dul - ce me - lo - di - a. Lle -

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 48

A

- gad, ve - nid, tri - nad, sü - a - ves, vo - lad, co - rred, can - tad a - cor -

acomp.<sup>to</sup>

6 6

[Coro 1º] 56

S

Lle - gad, ve - nid, vo - lad, co - rred, co - rred a las lu-ces de la au-

A

- des. Lle - gad, ve - nid, vo - lad, co - rred, co - rred a las lu-ces de la au-

T

Lle - gad, ve - nid, vo - lad, co - rred, co - rred a las lu-ces de la au-

8

[Coro 2º]

S

Lle - gad, ve - nid, vo - lad, co - rred, vo - lad, co - rred,

A

Lle - gad, ve - nid, vo - lad, co - rred, vo - lad, co - rred,

T

Lle - gad, ve - nid, vo - lad, co - rred, vo - lad, co - rred,

b

acomp.<sup>to</sup>

8

[Coro 1º] 64

S - ro - ra que\_a-le - gran los vien - tos, lle-gad, ve - nid, co - rred, can-

A - ro - ra que\_a-le - gran los vien - tos, lle-gad, ve - nid, co - rred, can-

T - ro - ra que\_a-le - gran los vien - tos, lle-gad, ve - nid, co - rred, can-

[Coro 2º]

S que\_a-le-gran al sol que su ra-yo do - ra, co-rred, vo - lad, ve-nid, co-rred,

A que\_a-le-gran al sol que su ra-yo do - ra, co - rred, vo - lad, ve-nid, co-rred,

T que\_a-le-gran al sol que su ra-yo do - ra, co - rred, ve-nid, co-rred,

b que\_a-le-gran al sol que su ra-yo do - ra, co - rred, ve-nid, co-rred,

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 73

S - tad, sū - a - ves a - cen - tos que\_a-le - gren los vien - tos, lle -

A - tad, sū - a - ves a - cen - tos que\_a-le - gren los vien - tos, lle -

T - tad, sū - a - ves a - cen - tos que\_a-le - gren los vien - tos, lle -

[Coro 2º]

S can-tad, sū - a - ves a - cen - tos que\_a-le - gren los vien - tos,

A can-tad, sū - a - ves a - cen - tos que\_a-le - gren los vien - tos,

T can-tad, sū - a - ves a - cen - tos que\_a-le - gren los vien - tos,

b can-tad, sū - a - ves a - cen - tos que\_a-le - gren los vien - tos,

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1°]

82

S - gad, ve - nid, tri - nad, vo - lad, co - rred, can - tad, sū - a - ves a - cen - tos que a -

A - gad, ve - nid, tri - nad, vo - lad, co - rred, can - tad, sū - a - ves a - cen - tos que a -

T - gad, ve - nid, tri - nad, vo - lad, co - rred, can - tad, sū - a - ves a - cen - tos que a -

[Coro 2°]

S - gad, ve - nid, tri - nad, vo - lad, co - rred, can - tad, sū - a - ves a - cen - tos que a -

A - gad, ve - nid, tri - nad, vo - lad, co - rred, can - tad, sū - a - ves a - cen - tos que a -

T - gad, ve - nid, tri - nad, vo - lad, co - rred, can - tad, sū - a - ves a - cen - tos que a -

b - gad, ve - nid, tri - nad, vo - lad, co - rred, can - tad, sū - a - ves a - cen - tos que a -

acom. to

acom. to



[Coro 1°]

90

S - le - gren los vien - tos los vien - tos, que a - le - gren los vien - tos los vien - tos.

A - le - gren los vien - tos los vien - tos, que a - le - gren los vien - tos los vien - tos.

T - le - gren los vien - tos los vien - tos, que a - le - gren los vien - tos los vien - tos.

[Coro 2°]

S - le - gren los vien - tos, sū - a - ves a cen - tos que a - le - gren los vien - tos, que a - le - gren los vien - tos.

A - le - gren los vien - tos, sū - a - ves a cen - tos que a - le - gren los vien - tos, que a - le - gren los vien - tos.

T - le - gren los vien - tos, sū - a - ves a cen - tos que a - le - gren los vien - tos, que a - le - gren los vien - tos.

b - le - gren los vien - tos, sū - a - ves a cen - tos que a - le - gren los vien - tos, que a - le - gren los vien - tos.

acom. to

acom. to

Tiple 1º a 7



O ro sia au ro ra ve lla

Alto 1º a 7



sa cro fe nix

Tenor 1º a 7



sa cro fe nix

Acomp.<sup>to</sup> a 7



Orossia aurora vella

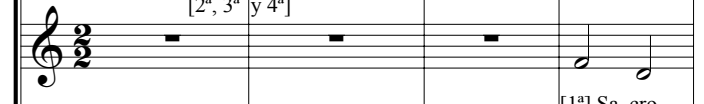
## COPLAS, a solo y a 3

[Coro 1º]

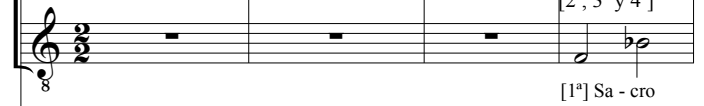
Tiple



Alto



Tenor



[bc]

acom.<sup>to</sup>



[1ª a 4ª] Orosia aurora bella

[Coro 1º]



5

S fé - nix, hoy re - na - ce de el cru-el mar - ti - rio pa - ra glo - rias

A fé - nix, en tum - ba de fra - gan - cias hoy re - na - ce pa - ra glo - rias que en pe -

T fé - nix, hoy re - na - ce pa - ra glo - rias

[bc] fé - nix, hoy re - na - ce pa - ra glo - rias

acom.<sup>to</sup> fé - nix, hoy re - na - ce pa - ra glo - rias

[Coro 1º]



15

S in - mor - ta - les. Her - mo - sa bi - za rrí - a, que por te - ner so - be -

A - nar lo - gra di - chas in - mor - ta - les. Her - mo - sa bi - za rrí - a, que por te - ner so - be -

T in - mor - ta - les. Her - mo - sa bi - za rrí - a, que por te - ner so - be -

[bc] in - mor - ta - les. Her - mo - sa bi - za rrí - a, que por te - ner so - be -

acom.<sup>to</sup> in - mor - ta - les. Her - mo - sa bi - za rrí - a, que por te - ner so - be -

[Coro 1º] 25

S - ra - na\_o - sa - dí - a, sa - cro fè - nix hoy re - na - ce pa - ra glo - rias

A - ra - na\_o - sa - dí - a, sa - cro fè - nix hoy re - na - ce pa - ra glo - rias

T - ra - na\_o - sa - dí - a, sa - cro fè - nix hoy re - na - ce pa - ra glo - rias

[bc] 8 - ra - na\_o - sa - dí - a, sa - cro fè - nix hoy re - na - ce pa - ra glo - rias

acom.p.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 33

S in - mor - ta - les, pa - ra glo - rias in - mor - ta - les, in - mor - ta - les.

A in - mor - ta - les, pa - ra glo - rias in - mor - ta - les, in - mor - ta - les.

T in - mor - ta - les, pa - ra glo - rias in - mor - ta - les, in - mor - ta - les.

[bc] 8 in - mor - ta - les, pa - ra glo - rias in - mor - ta - les, in - mor - ta - les.

acom.p.<sup>to</sup>

1ª. Orosia, aurora bella, sacro fénix, \$  
 en tumba de fragancias hoy renace  
 de el cruel martirio para glorias  
 que en penar logra glorias inmortales. \$

Hermosa bazarria,  
 que por tener soberana osadía, \$  
 sacro fénix hoy renace  
 para glorias inmortales. \$

3ª. En ondas cristalinas, su cariño \$  
 trono de su ocaso la celebra, \$  
 reflejos la concede por el oro \$  
 en el espejo amado de su esfera. \$

Portento soberano, \$  
 que siendo aurora el vidrio de su mano, \$  
 su cariño la celebra \$  
 por el oro de su esfera. \$

2ª. Divina luz, que al alba resplandores \$  
 en iris encarnado le retrata, \$  
 las glorias en rubíes más preciosos, \$  
 franquea al verde prado su garganta. \$

Felicidad gloriosa  
 que al sol amante, fina mariposa, \$  
 resplandores le retrata \$  
 más preciosos su garganta. \$

4ª. Empeño es de su afecto, reconoce  
 lucir en su retrato, por la gloria \$  
 que obliga a dar al día lucimientos, \$  
 el resplandor bizarro de su esposa. \$

Influjo de su estrella \$  
 quedando el sol divino en copia bella, \$  
 reconoce, por la gloria, \$  
 lucimientos de su esposa. \$





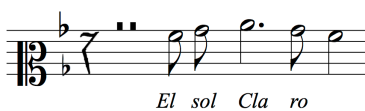
# *El sol claro de Bohemia* Villancico a santa Orosia, a 7 (1708) Joseph Antonio Betrán (\*1682; †1716)

E-J, 106

Tiple 1º a 7 Intro.<sup>n</sup>



Alto 1º a 7 Intro.<sup>n</sup>



Tenor 1º a 7 Intro.<sup>n</sup>



Acomp.<sup>to</sup> a 7 Intro.<sup>n</sup>



## INTRODUCCIÓN, [a 3]

[Coro 1º]

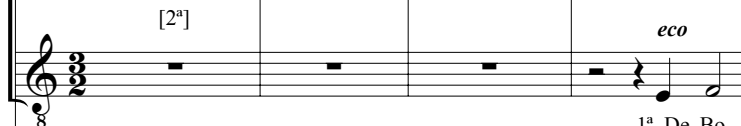
Tiple



Alto



Tenor



[bc]

acom.<sup>to</sup>

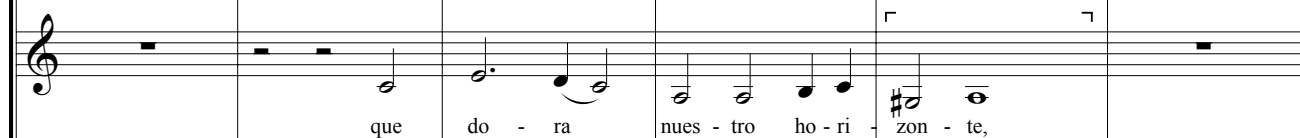


[Coro 1º]

S



A

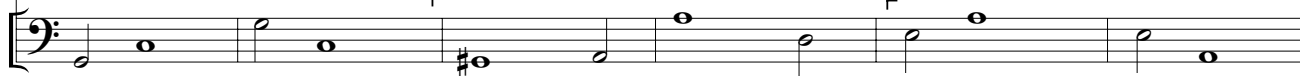


T



[bc]

acom.<sup>to</sup>



Transcripción: Sara Escuer Salcedo

[Coro 1º] 11

S *eco* me-dias lu - nas;

A pa - ra\_e-clip - sar me-dias lu - nas les\*

T *eco* me-dias lu - nas;

[bc] acomp.<sup>to</sup>

==

[Coro 1º] 17

S *eco* res-plan - do - res.

A nie - ga sus res-plan - do - res.

T *eco* res-plan - do - res.

[bc] acomp.<sup>to</sup>

\* En el ms. "las"

[2ª vez sin parar, al estribillo]

1ª. El sol claro de Bohemia  
que dora nuestro horizonte,  
para eclipsar medias lunas  
les niega sus resplandores.

2ª. Vistiendo por luces rayos  
contra el turco se dispone,  
por auxiliar del Imperio  
con los montañeses nobles.

Estri.<sup>llo</sup>



Estri.<sup>llo</sup>



Estri.<sup>llo</sup>



Tiple 2º Choro a 7. Despues de la Intro.<sup>n</sup> Estrivi.<sup>o</sup>



Alto 2º Choro a 7. Desp.<sup>s</sup> de la Intro.<sup>n</sup> Estri.<sup>llo</sup>



Tenor 2º Choro a 7. Desp.<sup>s</sup> de la Intro.<sup>n</sup> Estri.<sup>llo</sup>



Baxo 2º a 7. Desp.<sup>s</sup> de la Intro.<sup>n</sup> Estr.<sup>o</sup>



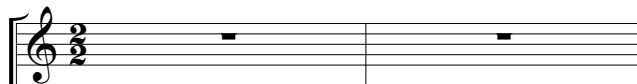
Estr.<sup>o</sup>



## ESTRIBILLO, [a 3 y a 7]

[Coro 1º]

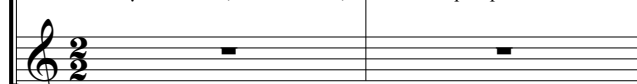
Tiple



Alto

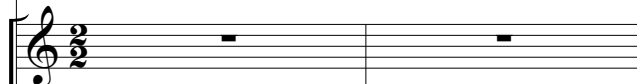


Tenor

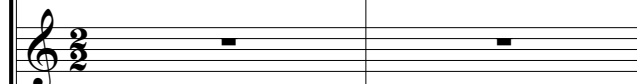


[Coro 2º]

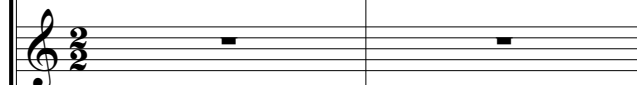
Tiple



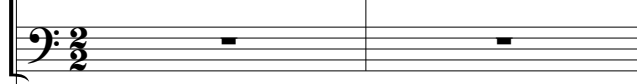
Alto



Tenor



bajo\*



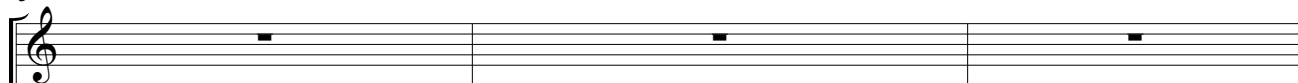
[bc]

acomp.<sup>to</sup>



[Coro 1º]

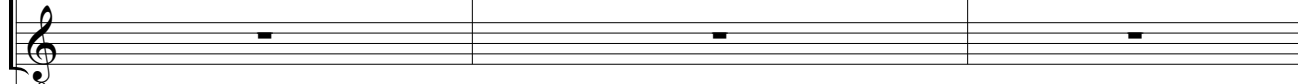
S



A

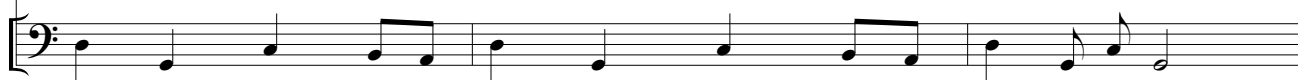


T



[bc]

acomp.<sup>to</sup>



\* El bajo es instrumental; no lleva texto aplicado.

[Coro 1º]

6

S  
¡Ar-ma, ar-ma, ar - ma!, ¡ar-ma, ar-ma, ar - ma!

A  
- ra. ¡Ar-ma, ar-ma, ar - ma!, ¡ar-ma, ar-ma, ar - ma!

T  
¡Ar-ma, ar-ma, ar - ma!, ¡ar-ma, ar-ma, ar - ma!

[Coro 2º]  
¡Ar-ma, ar-ma, ar - ma!, ¡ar-ma, ar-ma, ar - ma!

S  
¡Gue-rra, gue-rra, gue-rra!, ¡gue-rra, gue-rra, gue-rra!, que el po-der del Im - pe - rio to - do lo cer - ca.

A  
¡Gue-rra, gue-rra, gue-rra!, ¡gue-rra, gue-rra, gue-rra!, que el po-der del Im - pe - rio to - do lo cer - ca.

T  
¡Gue-rra, gue-rra, gue-rra!, ¡gue-rra, gue-rra, gue-rra!, que el po-der del Im - pe - rio to - do lo cer - ca.

b  
¡Gue-rra, gue-rra, gue-rra!, ¡gue-rra, gue-rra, gue-rra!, que el po-der del Im - pe - rio to - do lo cer - ca.

[bc]  
acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º]

11

S  
ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma, ar - ma!

A  
ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma, ar - ma! ¡Ah, de la li - ga sa - gra - da!, ¡ah, de las sa - cras ban-de -

T  
ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma, ar - ma!

[Coro 2º]  
ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma, ar - ma!

S  
¡Gue-rra, gue-rra, gue-rra!, ¡gue-rra, gue-rra, gue-rra!

A  
¡Gue-rra, gue-rra, gue-rra!, ¡gue-rra, gue-rra, gue-rra!

T  
¡Gue-rra, gue-rra, gue-rra!, ¡gue-rra, gue-rra, gue-rra!

b  
¡Gue-rra, gue-rra, gue-rra!, ¡gue-rra, gue-rra, gue-rra!

[bc]  
acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º]

16

S jar - ma, ar - ma, ar - ma! ¡Vic - to - ria!, que a las mon - ta - ñas so - co - rro en ví - a Bo - he -

A - ras!, jar - ma, ar - ma, ar - ma!

T jar - ma, ar - ma, ar - ma! ¡Vic - to - ria!, que a las mon - ta - ñas so - co - rro en - ví - a Bo - he -

[Coro 2º]

S ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!,

A ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!,

T 8 ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!,

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º]

21

S - mia, jar - ma, ar - ma, ar - ma!, jar - ma, ar - ma, ar - ma!, pues vie - ne en per - so - na su

A jar - ma, ar - ma, ar - ma!, jar - ma, ar - ma, ar - ma!, pues vie - ne en [per - so - na]\* su

T 8 - mia, jar - ma, ar - ma, ar - ma!, jar - ma, ar - ma, ar - ma!, pues vie - ne en per - so - na su

[Coro 2º]

S ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!,

A ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!,

T 8 ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!,

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

\* c. 24, en el ms. "defensa"

[Coro 1º]

25

S no - ble prin - ce - sa. ¡Ha - ced - le la sal - va!

A no - ble prin - ce - sa. ¡Ha - ced - le la sal - va! los

T no - ble prin - ce - sa. ¡Ha - ced - le la sal - va!

[Coro 2º]

S ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!

A ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!

T ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!

b ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra, gue - rra!

[bc]

acom.<sup>to</sup>

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º]

29

(7)

S los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las sel - vas, las sel - vas.

A mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las sel - vas, los va - lles, las sel - vas.

T los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las sel - vas, los va - lles, las sel - vas.

[Coro 2º]

S ¡Vi - va!, ¡vi - va, sol - da - dos,

A ¡Vi - va!, ¡vi - va, sol - da - dos,

T ¡Vi - va!, ¡vi - va, sol - da - dos,

b ¡Vi - va!, ¡vi - va, sol - da - dos,

[bc]

acom.<sup>to</sup>

acom.<sup>to</sup>

*Viva soldados*

[Coro 1º]

35

S  
A  
T

¡Ar - ma, ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma! ¡A\_em - bes -

¡Ar - ma, ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma!

8

[Coro 2º]

S  
A  
T  
b

nues - tro pro - fe - ta!, ¡gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra! ¡Ay, qué des - di - cha!,  
nues - tro pro - fe - ta!, ¡gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra! ¡Ay, qué des - di - cha!,  
nues - tro pro - fe - ta!, ¡gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra! ¡Ay, qué des - di - cha!,  
8

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

8

[Coro 1º]

44

S  
A  
T

- tir, a\_em - bes - tir, a\_em - bes - tir!, ¡a\_a - van - zar!, ¡a ren - dir, a ren -  
¡A\_em - bes - tir, a\_em - bes - tir!, ¡a\_a - van - zar, a\_a - van - zar, a\_a - van - zar!,  
8

[Coro 2º]

S  
A  
T  
b

¡A\_em - bes - tir!, ¡a\_a - van - zar, a\_a - van - zar!, ¡a ren -  
¡ay, qué des - gra - cia!, ¡ay, qué vio - len - cia!,  
¡ay, qué des - gra - cia!, ¡ay, qué vio - len - cia!,  
8 ¡ay, qué des - gra - cia!, ¡ay, qué vio - len - cia!,

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

8

[Coro 1º]

53

S - dir, a ren - dir!, ja ren - dir, a ren - dir!, ¡no se dé cuar - tel!

A - dir, a ren - dir!, ja ren - dir, a ren - dir!,

T - dir, a ren - dir!, ja ren - dir, a ren - dir!,

[Coro 2º]

S ¡ay, qué vio - len - cia!, ¡ay!, ¡ay!, ¡qué des - gra - cia es es - ta!, que fi -

A ¡ay, qué vio - len - cia!, ¡ay!, ¡ay!, ¡qué des - gra - cia es es - ta!, que fi -

T ¡ay, qué vio - len - cia!, ¡ay!, ¡ay!, ¡qué des - gra - cia es es - ta!, que fi -

b ¡ay, qué vio - len - cia!, ¡ay!, ¡ay!, ¡qué des - gra - cia es es - ta!, que fi -

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

¡ay, qué vio - len - cia!, ¡ay!, ¡ay!, ¡qué des - gra - cia es es - ta!, que fi -

[Coro 1º]

63

S ¡no se dé cuar - tel!

A ¡no se dé cuar - tel!

T ¡no se dé cuar - tel!

b A - rri - ma las ban - de - ras,

[Coro 2º]

S - no, que a - ca - bo, que mue - ro.

A - no, que a - ca - bo, que mue - ro.

T - no, que a - ca - bo, que mue - ro.

b - no, que a - ca - bo, que mue - ro.

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

- no, que a - ca - bo, que mue - ro.



[Coro 1º]

72

S

A

T

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

que mue - ren, que a-ca - ban, que fi - nan, que pe - nan los tur-cos re - bel-des de



[Coro 1º]

83

S

A

T

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

¡Ah, del al - cá-zar de lu - ces!, ¡ah, de la ce-les-te-es fe - ra! que en

ver nues - tra rei - na.

¡Ah, del al - cá-zar de lu - ces!, ¡ah, de la ce-les-te-es fe - ra!



[Coro 1º]

94

S

A

T

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

ra-yos de blan - ca nie - ve ro - ció de car - mín la tie - rra. A\_O ro - sia ren -

que en ra - yos de blan - ca nie - ve ro - ció de car - mín la tie - rra. A\_O ro - sia ren -

[Coro 1º]

104

S - did, tur - qui - llos, vues - tras lu - nas. ¡Ar - ma, ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma!,

A - did, tur - qui - llos, vues - tras lu - nas. ¡Ar - ma, ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma!,

T - did, tur - qui - llos, vues - tras lu - nas. ¡Ar - ma, ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma!,

[Coro 2º]

8 - did, tur - qui - llos, vues - tras lu - nas. ¡Ar - ma, ar - ma!, ¡ar - ma, ar - ma!,

S ¡Gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra!, ¡ar - ma,

A ¡Gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra!, ¡ar - ma,

T ¡Gue - rra, gue - rra!, ¡gue - rra, gue - rra!, ¡ar - ma,

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º]

113

S ¡gue - rra, gue - rra!, pues con mu - ros de co - ra - les guar - da blan - cas a - zu - ce - nas;

A ¡gue - rra, gue - rra!, pues con mu - ros de co - ra - les guar - da blan - cas a - zu - ce - nas;

T ¡gue - rra, gue - rra!, pues con mu - ros de co - ra - les guar - da blan - cas a - zu - ce - nas;

[Coro 2º]

8 ¡gue - rra, gue - rra!, pues con mu - ros de co - ra - les guar - da blan - cas a - zu - ce - nas;

S ar - ma!, ¡gue - rra, gue - rra! aun te -

A ar - ma!, ¡gue - rra, gue - rra! aun te -

T ar - ma!, ¡gue - rra, gue - rra! aun te -

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º]

122

S  
A  
T

[Coro 2º]

S  
A  
T  
b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º]

131

S  
A  
T

[Coro 2º]

S  
A  
T  
b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

\* c. 134, sostenido en el ms. Véase notas críticas.

[Coro 1º]

140

S que pe - nan, ¡ha - ced - le la sal - va!, los mon - tes, los pra - dos, los

A que pe - nan, ¡ha - ced - le la sal - va!, los mon - tes, los pra - dos, los

T que pe - nan, ¡ha - ced - le la sal - va!, los mon - tes, los pra - dos, los

[Coro 2º] que pe - nan, ¡ha - ced - le la sal - va!, los mon - tes, los pra - dos, los

S gue - rra!, ¡ha - ced - le la sal - va!, los mon - tes, [los pra - dos, los va - lles]\*, las

A gue - rra!, ¡ha - ced - le la sal - va!, los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las

T gue - rra!, ¡ha - ced - le la sal - va!, los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º]

148

S va - lles, las sel - vas, los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las sel - vas, las sel - vas.

A va - lles, las sel - vas, los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las sel - vas, las sel - vas.

T va - lles, las sel - vas, los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las sel - vas, las sel - vas.

[Coro 2º] va - lles, las sel - vas, los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las sel - vas, las sel - vas.

S sel - vas, los mon - tes, [los pra - dos, los va - lles]\*, las sel - vas, los va - lles, las sel - vas.

A sel - vas, los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las sel - vas, los va - lles, las sel - vas.

T sel - vas, los mon - tes, los pra - dos, los va - lles, las sel - vas, los va - lles, las sel - vas.

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

\* c. 146-147, en el ms. "los valles, los prados"

\*\* c. 152, en el ms. breve y semibreve. Véase notas críticas.

a duo



1ª Essa es qui [mera]



1ª El sol de O ro sia en



1ª Po dra re sis tir las



El Sol de Orosia

[Coro 1º]

COPLAS, a dúo [y a 3]

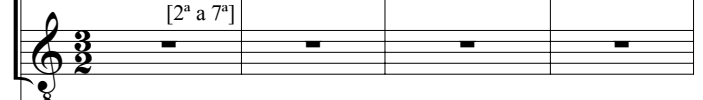
Tiple



Alto

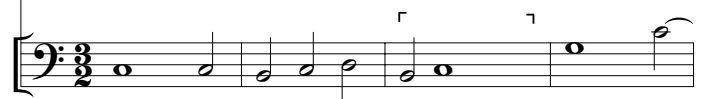


Tenor



[bc]

acomp.to



El sol de Orosia

[Coro 1º]

5

S



A



T



[bc]

acomp.to

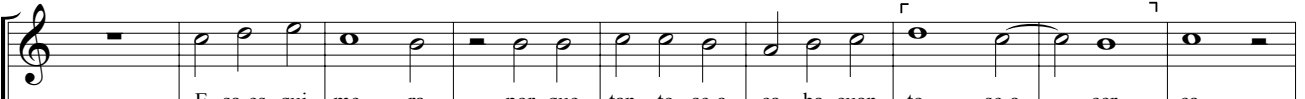


Podrá resistirlas

[Coro 1º]

14

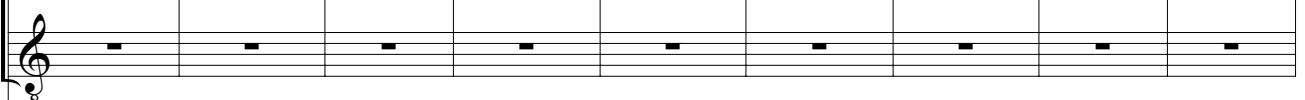
S



A



T



[bc]

acomp.to



Essa es quimera

[Coro 1°]

23

S  
por - que tan - to se\_a - ca - ba cuan - to se\_a - cer - ca.

A  
por - que tan - to se\_a - ca - ba cuan - to se\_a - cer - ca.

T  
por - que tan - to se\_a - ca - ba cuan - to se\_a - cer - ca.

[bc]  
acom.<sup>to</sup>

1ª. El sol de Orosia en incendios  
contra el turco tira flechas,  
podrá resistirlas fuerte  
la media luna si llena.

Esa es quimera,  
porque tanto se acaba  
cuanto se acerca.

4ª. De una turca cimitarra  
bebió los filos sedienta,  
mas le quitó mil corales  
de una garganta de perlas.

Esa fue treta,  
pues le dio por ganarle  
más ricas prendas.

2ª. De murallas naturales  
se fabricó noble cerca,  
puerta quedó, pues un moro  
registró su fortaleza.

Fue gran cautela  
darle libre la entrada  
y echarlo a puertas.

5ª. La victoria celebraron  
divinas inteligencias,  
eso no vieron los moros  
que estaban de centinela.

Muy buena es esa,  
si cegaron del humo  
de su soberbia.

7ª. Del Imperio es auxiliar  
por ser de nación Bohem[i]a,  
bien saliera a recibirla  
Mahoma si lo supiera.

Tirara cuerda,  
porque los zancarrones  
huelen a Meca.

3ª. De la eminencia de un risco  
venció del moro la tema,  
mas quedó pobre crist[ia]na  
pudiendo ser mora reina.

Fue santa idea  
despreciar majestades  
por eminencias.

6ª. Contra los moros, socorro  
dio a las Belonas jaquesas,  
quedar entonces postrados  
fue muy noble gentileza.

Fueron madejas  
muy al [h]uso\* vencidos  
de buenas rucas.

\* uso / huso. Puede tener un doble sentido.

# Nave hermosa de los cielos

Villancico a santa Orosia, a 8 (1711)  
Joseph Antonio Betrán (\*1682; †1716)

E-J, 99

Tiple 1º a 8. Estr.<sup>llo</sup>



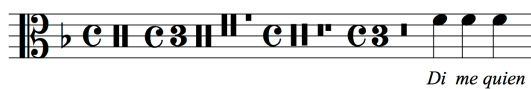
Tiple 2º de 1º Choro a 8 Estr.<sup>llo</sup>



Alto 1º a 8. Estr.<sup>llo</sup>



Tenor 1º a 8. Estr.<sup>llo</sup>



Tiple 2º a 8. Estr.<sup>llo</sup>



Alto 2º a 8. Estr.<sup>llo</sup>



Tenor 2º a 8. Estr.<sup>llo</sup>



Baxo 2º a 8. Estr.<sup>llo</sup>



Acomp.<sup>to</sup> Estr.<sup>llo</sup>



## ESTRIBILLO, [a 8]

[Coro 1º]

Tiple 1

Tiple 2

Alto

Tenor

Na - ve \_ her - mo sa de los cie - los que, sur -

[Coro 2º]

Tiple

Alto

Tenor

bajo\*

[bc]

[ i ]

acom.<sup>to</sup>

Nave hermosa

\* El bajo es instrumental; no lleva texto aplicado.

Transcripción: Sara Escuer Salcedo

[Coro 1º]

3

S 1

S 2

A

T

8



[Coro 1º] 15

S 1

ri - zan - do\_a - pa - ren - tes on - das, dan - do\_her - mo - sa ve - la

S 2

A

T

[bc]

acom.p.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 22

(c)

S 1

al ai - re.

S 2

A

T

[bc]

acom.p.<sup>to</sup>

¡Ah, del puer - to!, ¡ah, de la na - ve!,

[Coro 1º]

28

S 1

S 2

A

T

[bc]

acom.<sup>to</sup>

que en ga-llar-de - tes, ru - bí - es y en ban-de - ro - las, dia-man - tes, ba - jas con un te -



[Coro 1º]

32

(c3)

S 1

S 2

A

T

[bc]

acom.<sup>to</sup>

- so - ro del mon - te al va - lle, ba - jas con un te - so - ro del mon - te al va - lle.

[Coro 1º] 36

S 1    
 -¡Di - me!, ¿quién e - res?


S 2    
 -¡Di - me!, ¿quién e - res? -Soy de\_es-tos va - lles, el pi - ra - ta más

A    
 -¡Di - me!, ¿quién e - res?

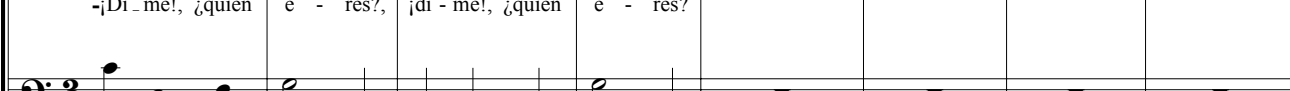
T    
 -¡Di - me!, ¿quién e - res?

[Coro 2º]

S    
 -¡Di - me!, ¿quién e - res?, ¡di - me!, ¿quién e - res?

A    
 -¡Di - me!, ¿quién e - res?, ¡di - me!, ¿quién e - res?

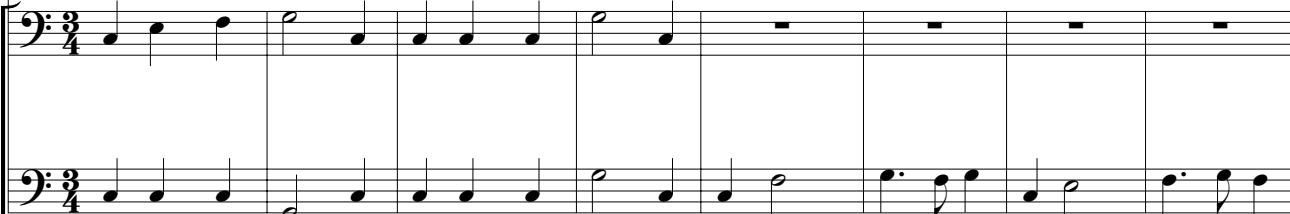
T    
 -¡Di - me!, ¿quién e - res?, ¡di - me!, ¿quién e - res?

b 

[bc]

[ i ]

acomp.to



[Coro 1º] 44

S 1

S 2

A

T

ri - co que\_a - rro - ja\_el ai - re en - tre per - las de\_o - rien - te, fi - nos co -

[Coro 2º]

S

A

T

b

[bc]

[ i ]

acomp.to

[Coro 1º]

51

(c)

S 1

S 2

A

T

[Coro 2º]

S

A

T

b

[bc]

[ i ]

acom.p.to

*A ella montañeses*

[Coro 1º] 61

S 1

S 2

A

T

¡A e - lla, mon - ta - ñe - ses!, ¡se - guid - la!, ¡o - bli - gad - le!,

¡A e - lla, mon - ta - ñe - ses!, ¡se - guid - la!, ¡o - bli - gad - le!,

¡A e - lla, mon - ta - ñe - ses!, ¡se - guid - la!, ¡o - bli - gad - le!,

¡A e - lla, mon - ta - ñe - ses!, ¡se - guid - la!, ¡o - bli - gad - le!,

[Coro 2º]

S

A

T

b

- ñe - ses!, ¡se - guid - la!, ¡ad - mi - rad - le!, que en la pla - ya de

- ñe - ses!, ¡se - guid - la!, ¡ad - mi - rad - le!, que en la pla - ya de

- ñe - ses!, [¡se - guid - la!, ¡ad - mi - rad - le!],\* que en la pla - ya de

[bc]

[i]

acom.<sup>to</sup>

\* cc. 62-63, en el ms.: "seguidle, obligadle"

[Coro 1º] 69

S 1

S 2

A

T

8

ja e - lla, mon-ta - ñe - ses!, que\_en la pla - ya de Ja - ca se

ja e - lla, mon-ta - ñe - ses!, que\_en la pla - ya de Ja - ca se

ja e - lla, mon-ta - ñe - ses!, que\_en la pla - ya de Ja - ca se

ja e - lla, mon-ta - ñe - ses!, que\_en la pla - ya de Ja - ca se

[Coro 2º]

S

A

T

8

Ja - ca se de-sem-bar - que, ¡se - guid - la!, ¡ad-mi - rad - le!,

Ja - ca se de-sem-bar - que, ¡se - guid - la!, ¡ad-mi - rad - le!,

Ja - ca se de-sem-bar - que, [¡se - guid - la!, ¡ad-mi - rad - le!]\*

b

[bc]

[ i ]

acomp.<sup>to</sup>

\* cc. 73-74, en el ms.: "seguidle, obligadle"

[Coro 1º] 77

S 1 de-sem-bar - que. ¡Ya lle - ga!, ¡ya\_a - bor - da!, ¡ya\_a - rri - ma!, ¡ya sa - le!, ¡ya sa - le! [Pre -

S 2 de-sem-bar - que. ¡Ya lle - ga!, ¡ya\_a - bor - da!, ¡ya\_a - rri - ma!, ¡ya sa - le!, ¡ya sa - le!

A de-sem-bar - que. ¡Ya lle - ga!, ¡ya\_a - bor - da!, ¡ya\_a - rri - ma!, ¡ya sa - le!, ¡ya sa - le!

T de-sem-bar - que. ¡Ya lle - ga!, ¡ya\_a - bor - da!, ¡ya\_a - rri - ma!, ¡ya sa - le!, ¡ya sa - le!

[Coro 2º]

S 8 ¡Ya lle - ga!, ¡ya\_a - bor - da!, ¡ya\_a - rri - ma!, ¡ya sa - le!, ¡ya sa - le!

A 8 ¡Ya lle - ga!, ¡ya\_a - bor - da!, ¡ya\_a - rri - ma!, ¡ya sa - le!, ¡ya sa - le!

T 8 ¡Ya lle - ga!, ¡ya\_a - bor - da!, ¡ya\_a - rri - ma!, ¡ya sa - le!, ¡ya sa - le!

b 8

[bc]

[ i ] *ecos*


acom.<sup>to</sup>


acom.<sup>to</sup>

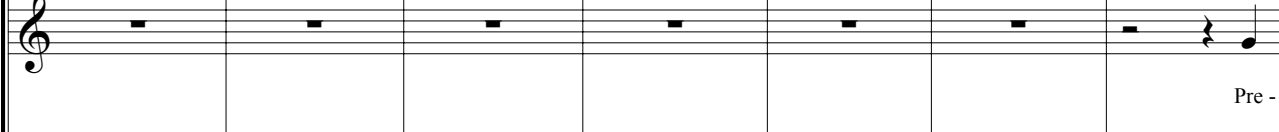



[Coro 1°]

84

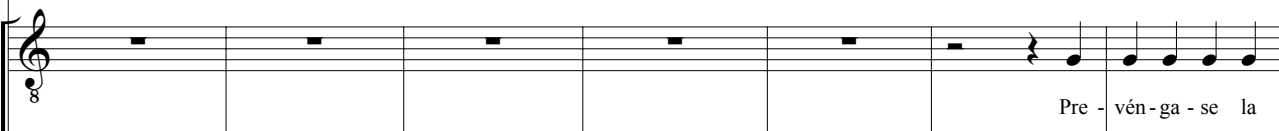
S 1  -vén-ga-se]\* la sal - va y\_en e - cos mar - cia - les, y\_en e - cos mar - cia - les, [pre -

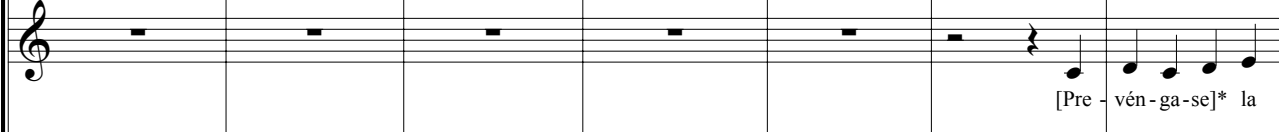
S 2  Pre - vén-ga - se la sal - va y\_en e - cos mar - cia - les, pre -

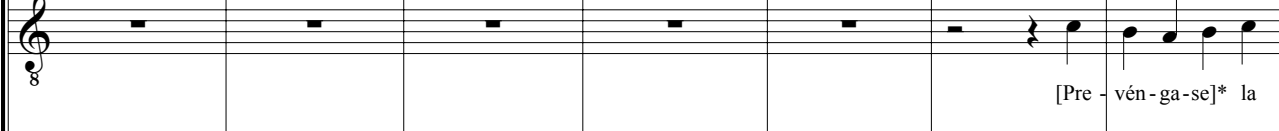
A  Pre -


T  Pre -

[Coro 2°]

S  Pre - vén-ga - se la

A  [Pre - vén-ga-se]\* la

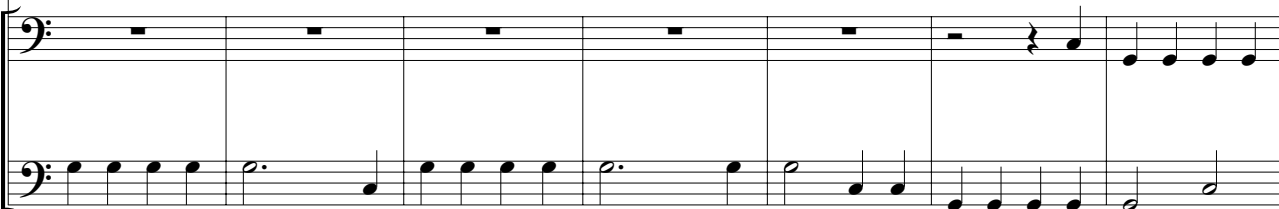
T  [Pre - vén-ga-se]\* la

b 

[bc]

[i]

acomp.to



\* c. 90, en el ms.: "prevengale"

91

[ i ]

[Coro 1°]

Clarines y tímboles

S 1

-vén - ga - se]\* la sal - va y\_en e - cos mar - cia - les, y\_en e - cos mar - cia - les.

S 2

-vén - ga - se la sal - va y\_en e - cos mar - cia - les, y\_en e - cos mar - cia - les.

A

-vén - ga - se la sal - va y\_en e - cos mar - cia - les, y\_en e - cos mar - cia - les.

T

-vén - ga - se la sal - va y\_en e - cos mar - cia - les, y\_en e - cos mar - cia - les.

[Coro 2°]

S

sal - va y\_en e - cos mar - cia - les, y\_en e - cos mar - cia - les.

A

sal - va pre - vén - ga - se\* la sal - va y\_en e - cos mar - cia - les.

T

sal - va pre - vén - ga - se\* la sal - va y\_en e - cos mar - cia - les.

b

[bc]

[ i ]

acom.<sup>to</sup>

\* c. 90, en el ms.: "prevengale"

\*\* c. 91, así en el ms.

\*\*\* [ i ] c. 96, se trata de la misma parte instrumental, que cambia aquí de clave C-4 a G-2 (posiblemente sea un "guion" para órgano).

# TOCATA

97 *m<sup>a</sup> voz*

*ecos*

[i]

[Coro 1°]

S 1

S 2

A

T

[Coro 2°]

S

A

T

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

106

[ i ]

[Coro 1°]

S 1

¡Re - sue-nen los tim - ba - les!, ¡re - sue-nen los tim - ba - les!, ¡cla - ri - nes glo - rio - sos!, ¡trom -

S 2

¡Re - sue-nen los tim - ba - les!, ¡re - sue-nen los tim - ba - les!,

A

¡Re - sue-nen los tim - ba - les!, ¡re - sue-nen los tim - ba - les!, ¡cla - ri - nes glo -

T

¡Re - sue-nen los tim - ba - les!, ¡re - sue-nen los tim - ba - les!,

[Coro 2°]

S

¡Re - tum - ben las ca - jas!, ¡re - sue-nen los tim - ba - les!,

A

¡Re - tum - ben las ca - jas!, ¡re - sue-nen los tim - ba - les!,

T

¡Re - tum - ben las ca - jas!, ¡re - sue-nen los tim - ba - les!,

b

[bc]

[ i ]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 114

S 1  
- pe - tas triun - fan - tes!, ¡trom - pe - tas triun - fan - tes!, ¡re - sue-nen los tim - ba - les!,

S 2  
¡re - sue-nen los tim - ba - les!,

A  
- rio - sos!, ¡trom - pe - tas triun - fan - tes!, ¡triun - fan - tes!, ¡re - sue-nen los tim - ba - les!,

T  
¡re - sue-nen los tim - ba - les!,

[Coro 2º]

S  
¡re - tum - ben las ca - jas!, ¡cla-ri - nes glo-rio -

A  
¡re - tum - ben las ca - jas!, ¡cla-ri - nes glo-rio -

T  
¡re - tum - ben las ca - jas!, ¡cla-ri - nes glo-rio -

b  
¡re - tum - ben las ca - jas!, ¡cla-ri - nes glo-rio -

[bc]

[i]

acom.<sup>to</sup>

¡re - tum - ben las ca - jas!, ¡cla-ri - nes glo-rio -

¡re - tum - ben las ca - jas!, ¡cla-ri - nes glo-rio -

[Coro 1º] 122

S 1

re - sue-nen los tim - ba - les!,

S 2

re - sue-nen los tim - ba - les!,

cla - ri - nes glo -

A

re - sue-nen los tim - ba - les!,

T

re - sue-nen los tim - ba - les!,

cla - ri - nes glo - rio - sos!, ¡trom-

*a dúo*

[Coro 2º]

S

-sos!, ¡trom-pe - tas triun-fan - tes!,

re - tum-ben los tim - ba - les!,

A

-sos!, ¡trom-pe - tas triun-fan - tes!,

re - tum-ben los tim - ba - les!,

T

-sos!, ¡trom-pe - tas triun-fan - tes!,

re - tum-ben los tim - ba - les!,

b

[bc]

[i]

acom.<sup>to</sup>

[i]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 130

S 1

S 2

A

T

- rio - sos!, ¡trom - pe - tas triun - fan - tes!, ¡triun - fan - tes!,  
- pe - tas triun - fan - tes!, ¡trom - pe - tas triun - fan - tes!,

[Coro 2º]

S

A

T

b

y di - gan que\_a Ja - ca lle - gan to-das sus fe - li - ci -  
y di - gan que\_a Ja - ca lle - gan to-das sus fe - li - ci -  
y di - gan que\_a Ja - ca lle - gan to-das sus fe - li - ci -

[bc]

[ i ]

acom.<sup>to</sup>

[ i ]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 138

S 1  
¡Re - sue - nen los tim - ba - les!, pu - bli - quen que\_a Ja - ca lle - gan to - das

S 2  
¡Re - sue - nen los tim - ba - les! pu - bli - quen que\_a Ja - ca lle - gan to - das

A  
¡Re - sue - nen los tim - ba - les!, pu - bli - quen que\_a Ja - ca lle - gan to - das

T  
¡Re - sue - nen los tim - ba - les!, pu - bli - quen que\_a Ja - ca lle - gan to - das

[Coro 2º]

S  
- da - des. ¡Re - sue - nen los tim - ba - les!,

A  
- da - des. ¡Re - sue - nen los tim - ba - les!,

T  
- da - des ¡Re - sue - nen los tim - ba - les!,

b

[bc]

[ i ]

acom.<sup>to</sup>



[Coro 1°]

144

S 1  
sus fe - li - ci - da - des, ¡re - sue - nen los tim - ba - les!

S 2  
sus fe - li - ci - da - des, ¡re - sue - nen los tim - ba - les!

A  
sus fe - li - ci - da - des, ¡re - sue - nen los tim - ba - les!

T  
sus fe - li - ci - da - des, ¡re - sue - nen los tim - ba - les!

[Coro 2°]

S  
¡re - sue - nen los tim - ba - les!, ¡re - sue - nen los tim - ba - les!

A  
¡re - sue - nen los tim - ba - les!, ¡re - sue - nen los tim - ba - les!

T  
¡re - sue - nen los tim - ba - les!, ¡re - sue - nen los tim - ba - les!

b  
¡re - sue - nen los tim - ba - les!, ¡re - sue - nen los tim - ba - les!

[bc]

[i]

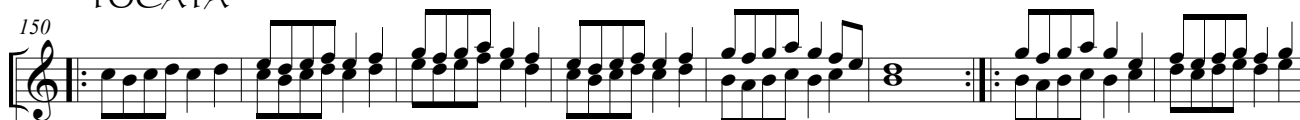
acom.to

[sigue en la mano derecha]

# TOCATA

150

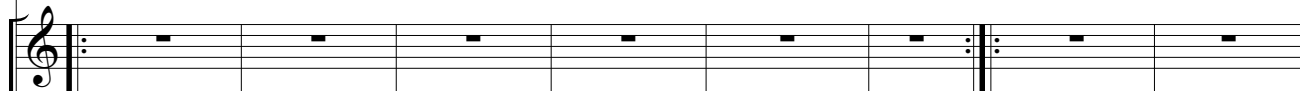
[i]



[Coro 1°]

Clarines y timbales

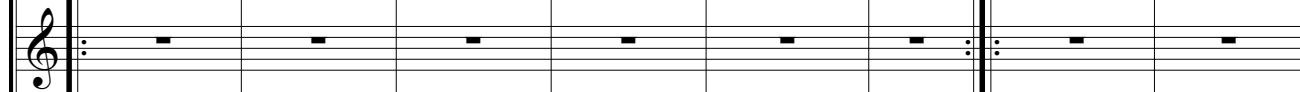
S 1



S 2



A



T



[Coro 2°]

S



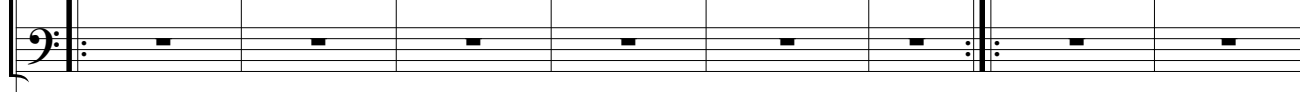
A



T



b



[bc]

acom.p.to



158

[ i ]

[Coro 1°]

S 1

S 2

A

T

[Coro 2°]

S

A

T

b

[bc]

[ i ]

acom.<sup>to</sup>

1. 2.

[sigue en la mano izquierda]

Y\_en ca - no - ra\_ar-mo -

Y\_en ca - no - ra\_ar-mo ní - a can - ten,

[viene de la mano derecha]

[Coro 1º] 165

S 1 - ní - a can - ten, y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten, y\_en ca - no - ra\_ar-mo -

S 2 y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten, ar - mo - ní - a can - ten, y\_en ca - no - ra\_ar-mo - \*

A y\_en ca - no - ra\_ar-mo - \*

T y\_en ca - no - ra\_ar-mo -

[Coro 2º]

S Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten,

A Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten,

T Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten,

b

[bc]

[ i ]

acom.<sup>to</sup>

\* c. 172, así en el ms.

[Coro 1º] 173

S 1  
- ní - a can - ten, can - ten: ¡Na-ve di - cho - sa!, ¡her-mo-sa na - ve!, que

S 2  
- ní - a can - ten, can - ten: ¡Na-ve di - cho - sa!, ¡her-mo-sa na - ve!, que

A  
- ní - a can - ten, can - ten: ¡Na-ve di - cho - sa!, ¡her-mo-sa na - ve!, que

T  
8  
- ní - a can - ten can - ten: ¡Na-ve di - cho - sa!, ¡her-mo-sa na - ve!, que

[Coro 2º]

S  
8  
y\_en ca no - ra\_ar-mo ní - a can - ten: ¡Na-ve di - cho - sa!, ¡her-mo-sa na - ve!,

A  
8  
y\_en ca no - ra\_ar-mo ní - a can - ten: ¡Na-ve di - cho - sa!, ¡her-mo-sa na - ve!,

T  
8  
y\_en ca no - ra\_ar-mo ní - a can - ten: ¡Na-ve di - cho - sa!, ¡her-mo-sa na - ve!,

b

[bc]

[i]

acom.<sup>to</sup>

\* c. 174, así en el ms.

[Coro 1º] 181

S 1 ro - ta\_en-tre\_es - co - llos vier - tes co - ra - les, vier - tes co - ra - les.

S 2 ro - ta\_en-tre\_es - co - llos vier - tes co - ra - les, vier - tes co - ra - les.

A ro - ta\_en-tre\_es - co - llos vier - tes co - ra - les, vier - tes co - ra - les.

T ro - ta\_en-tre\_es - co - llos vier - tes co - ra - les, vier - tes co - ra - les.

[Coro 2º]

S que ro - ta\_en-tre\_es - co - llos vier - tes co - ra - les.

A que ro - ta\_en-tre\_es - co - llos vier - tes co - ra - les.

T que ro - ta\_en-tre\_es - co - llos vier - tes co - ra - les.

b

[bc]

[i]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 188

S 1 Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten, y\_en ca - no - ra\_ar-mo -

S 2 Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten, y\_en ca - no - ra\_ar-mo -

A Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten, y\_en ca - no - ra\_ar-mo -

T Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten, y\_en ca - no - ra\_ar-mo -

[Coro 2º]

S Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten,

A Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten,

T Y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten,

b

[bc]

[i]

acomp.to

[i]

acomp.to

[Coro 1º] 196

S 1  
- ní - a can - ten, can - ten ar - mo - ní - a can - ten.

S 2  
- ní - a can - ten, can - ten ar - mo - ní - a can - ten.

A  
- ní - a can - ten, can - ten ar - mo - ní - a can - ten.

T  
8  
- ní - a can - ten, can - ten ar - mo - ní - a can - ten.

[Coro 2º]

S  
8  
y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten, ar - mo - ní - a can - ten.

A  
\*  
y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten, ar - mo - ní - a can - ten.

T  
8  
y\_en ca - no - ra\_ar-mo - ní - a can - ten, ar - mo - ní - a can - ten.

b

[bc]

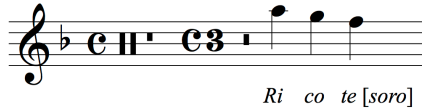
[ i ]

acom<sup>to</sup>

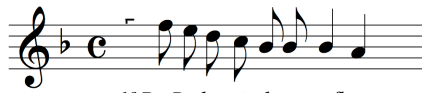
\* c. 197, así en el ms.



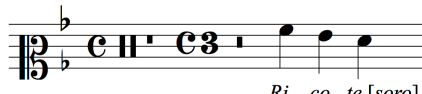
COPLAS, [a solo y a dúo]



Ri co te [soro]



1ª De Bo he mia la gran flo ta



Ri co te [soro]



Cop.<sup>s</sup>

De Bohemia la gran flota

[i]

[Coro 1º]

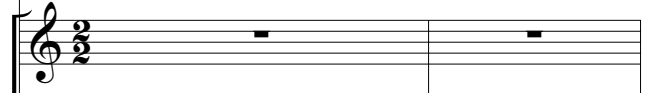
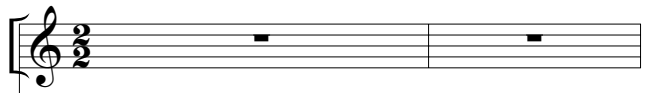
Tiple 1

Tiple 2

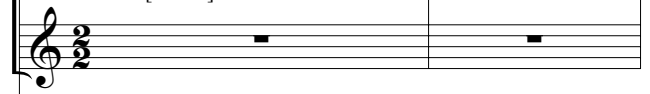
Alto

[bc]

acom.<sup>to</sup>



1ª. De Bo - he - mia la gran flo - ta o -  
[2ª a 6ª]



[1ª] De Bohemia la gran flota  
[2ª a 6ª]

[Coro 1º]

3

S 2



-cul - ta ya-ce en un puer-to, y por ser pre-cio-sa un án-gel la res-ca-ta del si - len - cio, la res-ca-ta del si-

[bc]

acom.<sup>to</sup>



[Coro 1º]

9

(C3)

S 1



Ri-co-te - so - ro, pues su nom-bre se a - pre - cia siem - pre

S 2



-len - cio.

A



Ri-co-te - so - ro, ri-co te - so - ro, pues su nom-bre se a - pre - cia siem-pre con o - ro,

[bc]

acom.<sup>to</sup>



Rico tesoro

[Coro 1º] 19

S 1

con o - ro, pues su nom-bre se a - pre - cia siem - pre con o - ro,

A

con o - ro, pues su nom-bre se a - pre - cia siem-pre con o - ro, con o - ro,

[bc]

acom.p.to

[i]

28

[clarines y timbales]

[i]

36

1ª. De Bohemia la gran flota  
oculta yace en un puerto,  
y por ser preciosa un ángel  
la rescata del silencio.

Rico tesoro,  
pues su nombre se aprecia  
siempre con oro.

4ª. De su tesoro divino  
los brazos dejó en el cerro,  
que quitándole la dicha  
ha de quedar con extremos.

Va muy ufano,  
pues le lleva la palma  
sin llevar mano.

2ª. En la nave racional \$  
de un silvestre zagalejo,  
divino el piloto embarca \$  
de sus reliquias un cuerpo. \$

Dichosa vela,  
pues sin manchas de viento \$  
ligera vuela. \$

5ª. Alegre el pirata mira  
bien calmado el mar inmenso, \$  
mas, asido de una honda,  
tocó con la mano el cielo. \$

De su ignorancia \$  
se salió al conocerlo \$  
por la fragancia. \$

3ª. Por dejar trofeo al monte  
las plantas dejó con riego  
de carmín muy caudaloso,  
guiado al golpe de un hierro.

Feliz montaña,  
pues de plantas muy rica  
toda se baña.

6ª. Alegres le hicieron salva  
de las campanas los ecos,  
que en el pastoril cayado  
le conocieron un cerro.

Glorioso empleo,  
pues su rústica mañana  
llegó a la seo.

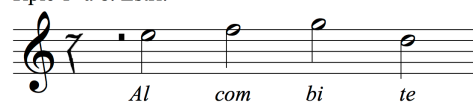
# Al convíte sagrado

Villancico al Santísimo Sacramento, a 8 (1713)

Joseph Antonio Betrán (\*1682; †1716)

E-J, 116

Tiple 1º a 8. Estri.ºlo



Tiple 2º de 1º Choro a 8. Estri.ºlo



Alto 1º a 8. Estri.ºlo



Tenor 1º a 8. Estri.ºlo



Tiple 2º Choro a 8. Estri.ºlo



Alto 2º Choro a 8. Estri.ºlo



Tenor 2º Choro a 8. Estri.ºlo



Baxo 2º Choro a 8. Estri.ºlo



Acomp.ºto a 8. Estri.ºlo



Al combite sagrado

## ESTRIBILLO, [a 8]

[Coro 1º]

Tiple 1º

Al con - vi - te sa - gra -

Tiple 2º

Alto

Tenor

[Coro 2º]

Tiple

Alto

Tenor

bajo\*

[bc]

acomp.ºto

Al convite sagrado

\* El bajo es instrumental; no lleva texto aplicado.

Transcripción: Sara Escuer Salcedo

[Coro 1º]

4

S 1

- do, a la me - sa real lle - gue, lle - gue el en - fer - mo, lle - gue, lle - gue el mor -

S 2

A

T

[bc]

acom.p.to

==

[Coro 1º]

12

S 1

- tal, lle - gue, lle - gue el mor - tal. Al con - vi - te sa -

S 2

Al con - vi - te sa - gra - do, sa -

A

Al con - vi - te sa - gra - do,

T

[bc]

acom.p.to

Al con - vi - te sa -

**[Coro 1º]** <sup>19</sup>

S 1 -gra - do, a la me - sa real, a la

S 2 -gra - do, al con - vi - te sa - gra - do, a la

A sa - gra - do al con - vi - te sa - gra - do, sa - gra - do, a la

T <sub>8</sub> -gra - do, al con - vi - te sa - gra - do, sa - gra - do, a la

**[Coro 2º]**

S Al con - vi - te sa - gra - do, al con - vi - te sa - gra - do,

A Al con - vi - te sa - gra - do, al con - vi - te sa - gra - do,

T <sub>8</sub> Al con - vi - te sa - gra - do, al con - vi - te sa - gra - do,

b *Al convite sagrado*

**[bc]**

acom.<sup>to</sup>

28

[Coro 1º]

S 1

me - sa real lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

S 2

me - sa real lle - gue, lle-gue\_el en - fer -

A

me - sa real lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle-gue\_el en - fer - mo,

T

me - sa real lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle-gue\_el en - fer - mo,

[Coro 2º]

S

a la me - sa real

A

a la me - sa real lle - gue,

T

a la me - sa real

b

a la me - sa real

[bc]

acompan.to

36

[Coro 1º]

S 1

lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle-gue\_el en - fer -

S 2

- mo, lle-gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

A

lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle-gue\_el en - fer -

T

lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

[Coro 2º]

S

lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle - gue lle-gue\_el en -

A

lle-gue\_el en - fer - mo, lle - gue lle-gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle-gue\_el en -

T

lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle - gue, lle - gue, lle-gue\_el en -

b

[bc]

acompan.to

44

[Coro 1º]

S 1

- mo, lle - gue, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue el mor - tal, el mor - tal.

S 2

lle - gue, lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

A

- mo, lle - gue, lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

T

lle - gue, lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

[Coro 2º]

S

- fer - mo,el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal.

A

- fer - mo,el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal.

T

- fer - mo,el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal.

b

[bc]

acompan.to



[Coro 1º] 51

A

Que si con do - lor lle - ga a e - sa a - bun -

[bc]

acomp.to

[Coro 1º] 58

A

- dan - te me - sa, el mé - di - co di - vi - no con a - mor pe -

[bc]

acomp.to

[Coro 1º] 65

A

- re - gri - no só - lo con un man - jar de to - do ac - ci - den - te le ha

[bc]

acomp.to

[Coro 1º] 72

A

de li - ber - tar, de to - do ac - ci - den - te le ha de li - ber -

[bc]

acomp.to

[Coro 1º] 77

S 1 Al con - vi - te sa - gra - do, sa - gra - do, al con - vi - te sa -

S 2 Al con - vi - te sa - gra - do, sa - gra - do, al con - vi - te sa -

A - tar. Al con - vi - te sa - gra - do, al con - vi - te sa -

T Al con - vi - te sa - gra - do, al con - vi - te sa -

[Coro 2º]

S Al con - vi - te sa - gra - do,

A Al con - vi - te sa - gra - do,

T \* [Al con - vi - te sa - gra - do],

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

\* cc. 81-84, en el ms.: "Llegue, llegue el enfermo"

[Coro 1º]

85

S 1

-gra - do, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

S 2

-gra - do, lle - gue, lle-gue\_el en -

A

-gra - do, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

T

-gra - do, lle - gue, lle-gue\_el en -

[Coro 2º]

S

a la me - sa real

A

a la me - sa real

T

a la me - sa real

b

[bc]

acompan.to

acompan.to

[Coro 1º]

92

S 1 el en - fer - mo, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle-gue\_el mor -

S 2 - fer - mo, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle-gue\_el mor -

A el en - fer - mo, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle-gue\_el mor -

T 8 - fer - mo, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, lle-gue\_el mor -

[Coro 2º]

S lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, el en - fer - mo,

A lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, el en - fer - mo,

T 8 lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo, el en - fer - mo,

b

[bc]

acom.p.to

acom.p.to

[Coro 1º]

99

S 1

- tal, lle - gue\_el mor - tal, que\_el mé - di - co di - vi - no con a - mor pe - re - gri -

S 2

- tal, lle - gue\_el mor - tal, que\_el mé - di - co di - vi - no con a - mor pe - re - gri -

A

- tal, lle - gue\_el mor - tal, que\_el mé - di - co di - vi - no, con a - mor pe - re - gri -

T

- tal, lle - gue\_el mor - tal, que\_el mé - di - co di - vi - no con a - mor pe - re - gri -

[Coro 2º]

S

[lle - gue mor - tal].\*\*

A

lle - gue\_el mor - tal.

T

lle - gue\_el mor - tal.

b

[bc]

acom.p.to

8

\* c. 100, en el ms. nota si (es repetición de c.98). Véase notas críticas.

\*\* c. 100-101, en el ms. "llegue el enfermo"

**[Coro 1º]** 107

S 1  
- no só-lo\_en un man - jar de to-do\_ac-ci - den - te le\_ha de li - ber -

S 2  
- no só-lo\_en un man - jar de to-do\_ac-ci - den - te le\_ha de li - ber -

A  
- no só-lo\_en un man - jar de to-do\_ac-ci - den - te le\_ha de li - ber -

T  
- no só-lo\_en un man - jar de to-do\_ac-ci - den - te le\_ha de li - ber -

**[Coro 2º]**

S

A

T

b

**[bc]**

acompan. to

**[Coro 1º]** 115

S 1  
-tar, de to-do\_ac-ci - den - te le\_ha de li - ber - tar. A la me - sa

S 2  
-tar, de to-do\_ac-ci - den - te le\_ha de li - ber - tar. A la me - sa

A  
-tar, de to-do\_ac-ci - den - te le\_ha de li - ber - tar. A la me - sa

T  
-tar, de to-do\_ac-ci - den - te le\_ha de li - ber - tar. A la me - sa

**[Coro 2º]**

S  
Lle-gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

A  
Lle-gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

T  
Lle-gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

b

**[bc]**

acom.p.to

[Coro 1º]

123

S 1  
real, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

S 2  
real, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo,

A  
real, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo; el en - fer - mo,

T  
8 real, lle - gue, lle-gue\_el en - fer - mo; el en - fer - mo,

[Coro 2º]

S  
lle - gue, lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle - gue\_el en -

A  
lle - gue, lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle - gue\_el en -

T  
8 lle - gue, lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue, lle - gue\_el en -

b

[bc]

acompan.to

acompan.to



[Coro 1º]

130

S 1  
lle - gue lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

S 2  
lle - gue lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

A  
lle - gue lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

T  
8  
lle - gue lle - gue\_el en - fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

[Coro 2º]

S  
- fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

A  
- fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

T  
8  
- fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

b  
- fer - mo, lle - gue\_el mor - tal, lle - gue\_el mor - tal.

[bc]

acompan.to

acompan.to

Coplas solas



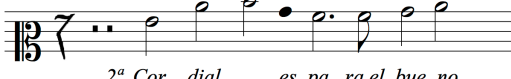
1ª. Si el sa nar a los mor ta les

Coplas solas



3ª. So lo en a ques te ban que te

Solas



2ª. Cor dial es pa ra el bue no

Coplas solas



4ª. Es te es un pan de los cie los

Coplas solas



Si el sanar a los mortales

## COPLAS, a solo

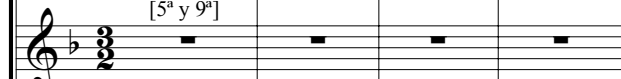
[Coro 1º]

Tiple 1



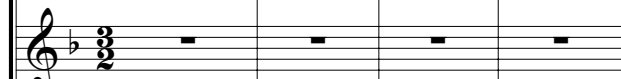
1ª. Si el sa nar a los mor ta les es

Tiple 2



[5ª y 9ª]

Alto



Tenor



[bc]

acomp.to

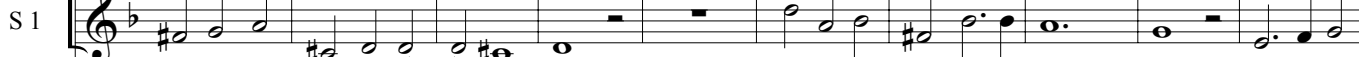


Si el sanar a los mortales

==

[Coro 1º]

5



pro-pio de un dios hu-ma no, es Je-su - cris-to en la hos - tia mé - di-co

[bc]



==

[Coro 1º]

15



por lo que ha re-me - dia - do, mé - di-co por lo que ha re-me - dia - do.

[bc]



==

[Coro 1º]

24



2ª. Cor - dial es pa - ra el bue - no y ve - ne - no pa - ra el ma - lo,

[bc]

[6ª]



[Coro 1º]

32

A

[bc] que al que lle - ga - re con cul - pas tó - si-go le se -

acomp.to

[Coro 1º]

39

A

[bc] -rá es-te bo - ca - do, tó - si-go le se - rá es-te bo - ca - do.

acomp.to

[Coro 1º]

47

S 2

[bc] 3ª. So-lo en a - ques - te ban - que-te, con mis - te - ri - o so - be - ra no,

acomp.to

[Coro 1º]

55

S 2

[bc] sien - do su po - der in - men - so pró - di-go su po -

acomp.to

[Coro 1º]

62

S 2

[bc] -der ha mos - tra - do, pró - di-go su po - der ha mos - tra - do.

acomp.to

[Coro 1º]

70

T

[bc] 4ª. Es-te es un pan de los cie - los que, pa - ra dul - ce re - ga - lo

acomp.to

[Coro 1º] 78

T

[bc]

acom.<sup>to</sup>

de las al - mas vir - tu - o - sas, án - ge - les nos le

han a - ma - sa - do, án - ge - les nos le han a - ma - sa - do.

[Coro 1º] 85

T

[bc]

acom.<sup>to</sup>

[después de la última copla, al estribillo]

1ª. Si el sanar a los mortales  
es propio de un dios humano,  
es Jesucristo en la hostia  
médico por lo que ha remediado.

2ª. Cordial es para el bueno  
y veneno para el malo,  
que al que llegare con culpas,  
tósigo le será este bocado.

3ª. Solo en aqueste banquete,  
con misterio soberano,  
siendo su poder inmenso  
pródigo su poder ha mostrado.

4ª. Este es un pan de los cielos  
que, para dulce regalo  
de las almas virtuosas,  
ángeles nos le han amasado.

5ª. Centro es de todos los bienes,  
pues donde falta su amparo  
es la gloria de este siglo  
fábula toda llena de engaños.

6ª. Quien se atreviere a llegar  
a este manjar celebrado  
ha de traer la conciencia  
cándida para dar en el blanco.

7ª. Rebozado en blancos velos  
con un disfraz sacrosanto  
concorre en este festín  
tácito, todo un Dios humanado.

8ª. Pues el mismo que convida  
se ofrece en único plato  
de este espléndido banquete,  
mísero el que no es convidado.

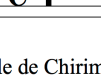

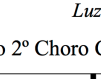
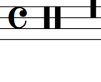
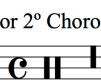
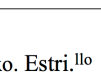
9ª. El racimo prometido  
y el maná de gustos tantos  
solo llegaron a ser  
símbolo del manjar que hoy aplaudo.

*Luz soberana, espera*

Villancico a santa Orosia, a 5 con instrumentos **(1715)**

M[osé]n Joseph Antonio Betrán (\*1682; †1716)

*E-J*, 115

Tiple 1º a 5. Estri.<sup>llo</sup>  
  
 Luz so be ra na  
 Tiple de Chirimia. Estri.<sup>llo</sup>  
  
 Luz so be ra na es pe ra  
 Alto 2º Choro Con Instrum.<sup>s</sup> Estri.<sup>llo</sup>  
  
 Luz so be ra na  
 Tenor 2º Choro Con Instrum.<sup>s</sup> Estri.<sup>llo</sup>  
  
 Luz so be ra [na]  
 Baxo. Estri.<sup>llo</sup>  
  
 Luz soberana  
 Acomp.<sup>to</sup> Estri.<sup>llo</sup>  
  
 Luz soberana espera

ESTRIBILLO, [a 5]

[Coro 1°]

Tiple

[Coro 2°]

tiple\* de  
chirimía

Alto

Tenor

bajo\*

[bc]

acomp.º

*Luz soberana*

*Luz soberana espera*

\* El tiple del Coro 2 y el bajo son instrumentales; no llevan texto aplicado.

[Coro 1º] 3

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

=

[Coro 1º] 7

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

Luz so-be-ra - na, es - pe - ra, ca - rro - za, her - mo - sa, pa - ra, que es - ta mon - ta - ña es don -

[Coro 1º] *11*

S

- de la ma - ra - vi - lla se es - con - de me - nos sa - bi - da y más ra -

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

**==**

[Coro 1º] *15*

S

- ra.

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 19

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

Luz so - be - ra - na, es - pe ra,

Luz so - be - ra - na, es - pe ra,

Luz so - be - ra - na, es - pe ra,

==

[Coro 1º] 23

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

ca - rro - za \_ her - mo - sa, pa - ra,

ca - rro - za \_ her - mo - sa, pa - ra,

ca - rro - za \_ her - mo - sa, pa - ra,

que \_ es - ta mon - ta - ña \_ es don -

que \_ es - ta mon -



[Coro 1º] 27

S que\_es - ta mon - ta - ña\_es don - de la ma - ra - vi - lla se\_es - con - de me - nos sa -

[Coro 2º]

s-chirimía

A - de, es don - de la ma - ra - vi - lla se\_es - con - de me - nos sa - bi - da\_y más

T 8 - ta - ña\_es don - de la ma - ra - vi - lla se\_es - con - de me - nos sa - bi - da\_y más

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 31

S - bi - da\_y más ra - ra me - nos sa - bi - da\_y más ra - ra. Pa - ra, pa - ra, pa - ra,

[Coro 2º]

s-chirimía

A ra - ra, me - nos sa - bi - da\_y más ra - ra\_y más ra - ra.

T 8 ra - ra, me - nos sa - bi - da\_y más ra - ra\_y más ra - ra.

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1°] 35

S

pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra,

[Coro 2°]

s-chirimía

A

Pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, di-ce la tur - ba re -

T

8 Pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, di-ce la

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1°] 39

S

[Coro 2°]

s-chirimía

A

- al, re - al, que, de fa - rol ce - les - tial, ce - les - tial, si - guien - do va la luz cla - \*

T

8 tur - ba re-al que, de fa - rol ce - les - tial, si - guien - do va la luz cla -

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

\* c.42, en el ms. "la luz más clara". Véase notas críticas.

[Coro 1°] 43

S

pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra,

[Coro 2°]

s-chirimía

A

- ra. Pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra,

T

8 - ra. Pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra,

b

[bc]

acom.p.<sup>to</sup>

==

[Coro 1°] 46

S

pa - ra, pa - ra, pa - ra, que se ha de ha - llar el te - so - ro

[Coro 2°]

s-chirimía

A

pa - ra, pa - ra.

T

8 pa - ra, pa - ra.

b

[bc]

acom.p.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 49

S

que da qui - la - tes al o - ro en es - ta di - cho - sa cum - bre,

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 53

S

co - ro - na - da de su lum - bre, me - jor que gi - ra la es - fe - ra, me - jor que

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 57

S

gi - ra la\_es-fe - ra. Luz so-be-ra - na, es - pe - ra,

[Coro 2º]

s-chirimía

A

Luz so-be-ra - na, es - pe - ra,

T

Luz so-be-ra - na, es - pe - ra,

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 61

S

ca - rro-za\_her-mo - sa, pa - ra,

[Coro 2º]

s-chirimía

A

ca - rro-za\_her-mo - sa, pa - ra, que\_es-ta mon-ta-ña\_es don -

T

ca - rro-za\_her - mo - sa, pa - ra, que\_es-ta mon-

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 65

S

que\_es-ta mon-ta-ña\_es don - de la ma - ra - vi - lla se\_es-con - de me-nos sa -

[Coro 2º]

s-chirimía

A

- de, es don - de la ma-ra vi - lla se\_es-con - de me-nos sa-bi - da\_y más

T

8 - ta - ña\_es don - de la ma-ra vi - lla se\_es-con - de me-nos sa-bi - da\_y más

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

==

[Coro 1º] 69

S

- bi - da\_y más ra - ra, me-nos sa - bi - da\_y más ra-ra,y más ra - ra.

[Coro 2º]

s-chirimía

A

ra - ra, me-nos sa bi - da\_y más ra - ra, y más ra - ra.

T

8 ra - ra, me-nos sa bi - da\_y más ra - ra, y más ra - ra.

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

Coplas



Coplas



Coplas



Coplas



COPLAS, [1ª y 3ª] [a solo]

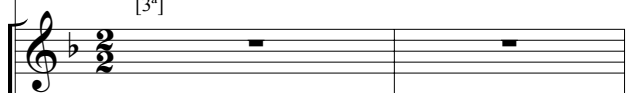
[Coro 1º]

Tiple

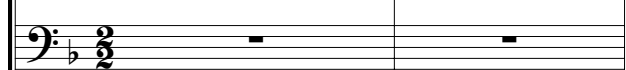


[Coro 2º]

tiple de  
chirimía



bajo



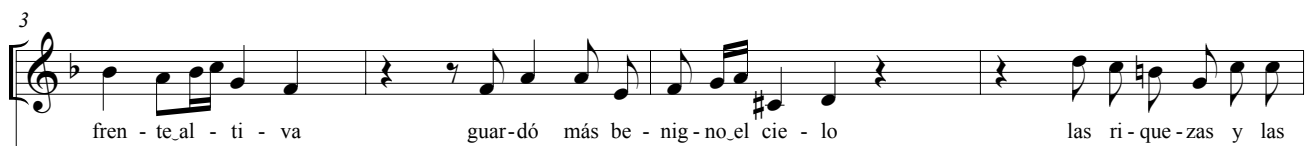
[bc]

acomp.to



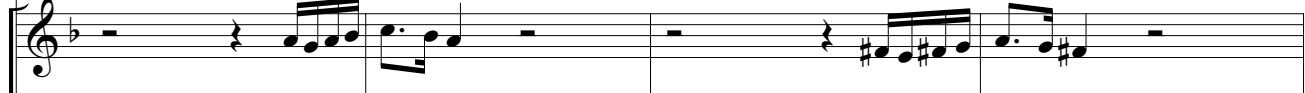
[Coro 1º]

S



[Coro 2º]

s-chirimía



b



[bc]

acomp.to



[Coro 1º]

S

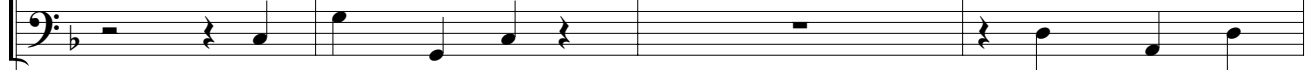


[Coro 2º]

s-chirimía



b



[bc]

acomp.to



[Coro 1º] *11*

S

- que-zas y las di - chas.

[Coro 2º]

s-chirimía

b

[bc]

acom<sup>to</sup>



[Coro 1º] *15*

S

[Coro 2º]

s-chirimía

b

[bc]

acom<sup>to</sup>



Coplas

*en ese monte de Yebra*

Coplas a Duo

*2ª. Fuente de Cristal copiosa a ma ne ce*

Coplas a Duo

*2ª. Fuente de Cristal*

Coplas

*en ese monte de Yebra*

Coplas

*en ese monte de Yebra*

COPLAS, [2ª y 4ª] a dúo

[Coro 2º]  
tiple de  
chirimía

Alto

2ª. Fuen - te de cris - tal co - pio - sa a - ma - ne - ce

Tenor

2ª. Fuen - te de cris - tal co - pio - sa a - ma - ne - ce

bajo

[bc]

acom.p.to

==

[Coro 2º] 3

s-chirimía

A

a la su - bi - da, pues con sus be - llos cris - ta - les a to - do el mun - do con vi - da,

T

a la su - bi - da, pues con sus be - llos cris - ta - les a to - do el mun - do con vi - da,

b

[bc]

acom.p.to

\* En el ms. aparece la opción de cantar una octava grave:

Alto

2ª. Fuen - te de cris - tal co - pio - sa a - ma - ne - ce a la su - bi - da,

\*\* c. 6, así en ms. (fa-fa#), dos veces. Véase c. 10.

[Coro 2º] 8

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 2º] 13

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

pues con sus be-llos cris - ta - les a to-do\_el mun - do con-vi - da.

pues con sus be-llos cris - ta - les a to-do\_el mun - do con-vi - da.

\* c. 10, así en ms. (fa-fa#), dos veces. Véase c. 6.

[después de las coplas a dúo, al estribillo]

1ª. En ese monte de Yebra  
para cuya frente altiva  
guardó mas benigno el cielo  
las riquezas y las dichas.

2ª. Fuente de cristal copiosa  
amanece a la subida,  
pues con sus bellos cristales  
a todo el mundo convida.

3ª. Hallose nuestra bohemiana  
por la moneda más rica,  
conocida por sus señas,  
misteriosa por sus cifras.

4ª. Un diamante en una perla  
que la trajo peregrina  
para dar a los de Jaca  
de una vez todas las Indias.

## *Luz soberana, espera*

Villancico al Santísimo Sacramento, a 5 con instrumentos (1715-16)\*

M[osé]n Joseph Antonio Betrán (\*1682; †1716)

E-J, 115

Tiple 1º a 5. Estri.<sup>llo</sup>

*Luz so be ra na*

Tiple de Chirimía. Estri.<sup>llo</sup>

*Luz so be ra na es pe ra*

Alto 2º Choro Con Instrum.<sup>s</sup> Estri.<sup>llo</sup>

*Luz so be ra na*

Tenor 2º Choro Con Instrum.<sup>s</sup> Estri.<sup>llo</sup>

*Luz so be ra [na]*

Baxo. Estri.<sup>llo</sup>

*Luz soberana*

Acomp.<sup>to</sup> Estri.<sup>llo</sup>

*Luz soberana espera*

ESTRIBILLO, [a 5]

[Coro 1º]

Tiple

[Coro 2º]

tiple\*\* de chirimía

*Luz soberana*

Alto

Tenor

bajo\*\*

*Luz soberana*

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

*Luz soberana espera*

\* La datación de este segundo texto al Santísimo Sacramento necesariamente ha de situarse entre 1715 –después de ser compuesto el villancico original a santa Orosia– y 1716, año de fallecimiento del compositor.

\*\* El tiple del Coro 2 y el bajo son instrumentales; no llevan texto aplicado.

[Coro 1°] 3

S

[Coro 2°]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

==

[Coro 1°] 7

S

Luz so-be-ra - na, es - pe - ra, ca - rro - za, her - mo - sa, pa - ra, que es - ta mon - ta - ña es don -

[Coro 2°]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

[Coro 1º] *11*

S

- de la ma - ra - vi - lla se es - con - de me - nos sa - bi - da y más ra -

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

**=**

[Coro 1º] *15*

S

- ra.

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

[Coro 1º] 19

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

Luz so - be - ra - na, es - pe ra,

Luz so - be - ra - na, es - pe ra,

Luz so - be - ra - na, es - pe ra,

==

[Coro 1º] 23

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

ca - rro - za her - mo - sa, pa - ra,

ca - rro - za her - mo - sa, pa - ra,

ca - rro - za her - mo - sa, pa - ra,

que\_e-se vi - ril es don -

que\_e-se vi -

[Coro 1°] 27

S

[Coro 2°]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

que e-se vi - ril es don - de la ma - ra - vi - lla se es - con - de me - nos sa -

- de, es don - de la ma - ra - vi - lla se es - con - de me - nos sa - bi - da y más

- ril es don - de la ma - ra - vi - lla se es - con - de me - nos sa - bi - da y más



[Coro 1°] 31

S

[Coro 2°]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

- bi - da y más ra - ra me - nos sa - bi - da y más ra - ra. Pa - ra, pa - ra, pa - ra,

ra - ra, me - nos sa - bi - da y más ra - ra y más ra - ra.

ra - ra, me - nos sa - bi - da y más ra - ra y más ra - ra.





[Coro 1°] 43

S

pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra,

[Coro 2°]

s-chirimía

A

- ra. Pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra,

T

8 - ra. Pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra,

b

[bc]

acom.to

[Coro 1°] 46

S

pa - ra, pa - ra, pa - ra, pa - ra en bus - ca del te - so - ro

[Coro 2°]

s-chirimía

A

pa - ra, pa - ra.

T

8 pa - ra, pa - ra.

b

[bc]

acom.to

[Coro 1º] 49

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

que da qui - la - tes al o - ro en es - ta ne - va - da cum - bre,

==

[Coro 1º] 53

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

co - ro - na - da de su lum - bre, su pre - cio - si - dad en - cie - rra, su pre - cio - si -

[Coro 1°] 57

S

[Coro 2°]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acom.to

- dad en - cie - rra. Luz so - be - ra - na, es - pe - ra,

Luz so - be - ra - na, es - pe - ra,

Luz so - be - ra - na, es - pe - ra,

=

[Coro 1°] 61

S

[Coro 2°]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acom.to

ca - rro - za her - mo - sa, pa - ra,

ca - rro - za her - mo - sa, pa - ra, que e - se vi - ril es don -

ca - rro - za her - mo - sa, pa - ra, que e - se vi -

[Coro 1°] 65

S

[Coro 2°]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

que e-se vi - ril es don - de la ma - ra - vi - lla se es - con - de me - nos sa -

- de, es don - de la ma - ra - vi - lla se es - con - de me - nos sa - bi - da y más

- ril es don - de la ma - ra - vi - lla se es - con - de me - nos sa - bi - da y más

=

[Coro 1°] 69

S

[Coro 2°]

s-chirimía

A

T

b

[bc]

acomp.to

- bi - da y más ra - ra, me - nos sa - bi - da y más ra - ra, y más ra - ra.

ra - ra, me - nos sa bi - da y más ra - ra, y más ra - ra.

ra - ra, me - nos sa bi - da y más ra - ra, y más ra - ra.

Coplas

Coplas

Coplas a Duo. Al sacram.<sup>to</sup>

Coplas

Coplas

COPLAS, a dúo

[Coro 1º]

Tiple

[Coro 2º]

tiple de  
chirimía

Alto

bajo

[bc]

acompañ.<sup>to</sup>

==

[Coro 1º] 3

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

b

[bc]

acompañ.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 8

S

dis-fra - za-da en-tre can - do - res, cuan-do más se o-cul-ta, bri - lla.

[Coro 2º]

s-chirimía

A

dis-fra - za-da en-tre can - do - res, cuan-to más se o-cul-ta bri - lla.

b

[bc]

acom. to

[Coro 1º] 13

S

[Coro 2º]

s-chirimía

A

b

[bc]

acom. to

[cada dos coplas, al estribillo]

1ª. En esa esfera de nieve  
en donde la luz divina  
disfrazado entre candores  
cuanto más se oculta, brilla.

2ª. En ese golfo de rayos,  
de luces, ardiente pira,  
donde, ciega la razón,  
queda más clara la vista.

3ª. En esa angélica mesa  
es manjar el que convida,  
y aunque envuelto entre accidentes,  
es quien da salud y vida.

4ª. Vengan todos los mortales  
a probar de sus delicias  
que son las más soberanas  
y no son como pintan.

# Corazón, que el Argel de la culpa

Letras a la Natividad de Nuestra Señora  
[Joseph] Antonio Betrá[n] (\*1682; †1716)

E-J, 89

COPLAS, a solo [1ª, 3ª y 5ª]

Cop.<sup>s</sup> solas

1ª Co ra zon  
3ª De e sa es tre lla,  
5ª Al que busca;

2ª Ya del mar  
4ª Ya vis te

Cop.<sup>s</sup> solas

1 Corazon q̃ el argel.

[Tiple 1]

1ª. Co - ra - zón, que el Ar - gel de la

[3ª, 5ª]

[Tiple 2]

[b.fig]

1, 3 [5ª] Corazón, que el Argel

6

[S 1]

cul - pa con ye - rros cau - ti - va, de un fa - vor que hoy te vie - ne na -

[b.fig]

6

[S 1]

- ci - do, la Mer - ced te li - bra. Vue - la, des -

[b.fig]

[S 1]

- can - sa, a - lien - ta, res - pi - ra, res - pi - ra.

[b.fig]

3 3

[Fin]

Transcripción: Sara Escuer Salcedo

# COPLAS, [a solo] [2ª y 4ª]

27

[S 2] 

[b.fig] 

2, 4 Ya del mar la estrella naze

33

[S 2] 


[b.fig] 

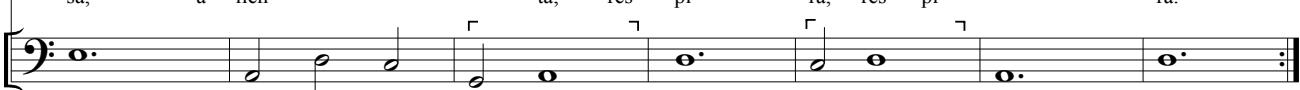
39

[S 2] 

[b.fig] 

46

[S 2] 

[b.fig] 

[D.C.]

1ª. Corazón, que el Argel de la culpa \$  
con yerros cautiva,  
de un favor que hoy te viene nacido,  
la Merced te libra. \$  
Vuela, descansa, alienta, respira. \$

2ª. Ya del mar la estrella nace,  
paz de sus ondas tranquila,  
porque hoy del mar es estrella,  
sus ondas rayar la dicha.  
Vuela, descansa, alienta, respira.

3ª. De esa estrella, la sacra influencia \$  
observa benigna  
que es su luz, a fortunas errantes,  
serenidad fija. \$  
Vuela, descansa, alienta, respira. \$

4ª. Ya viste luces risueñas \$  
el alba que el cielo admira,  
que hoy es lo más admirable  
ver una cosa de risa. \$  
Vuela, descansa, alienta, respira. \$

5ª. Al que busca sus luces, le salva \$  
esa alba divina, \$  
y halla sombra en quien mancha sus rayos,  
ni aun por sombra mira. \$  
Vuela, descansa, alienta, respira. \$



# COPLAS\*



1ª  
3ª 5ª Luciente

[acomp. to]



Luciente  
1ª. 3ª. 5ª.

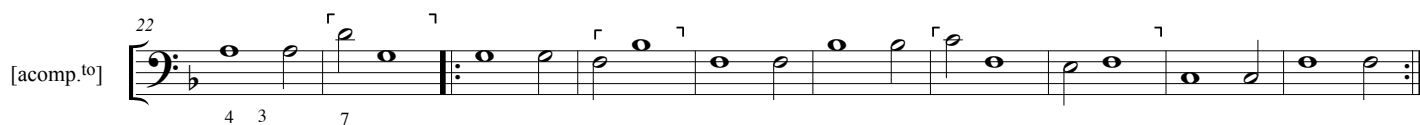


2ª  
4ª 6ª Que mucho

[acomp. to]



Que mucho  
2ª. 4ª. 6ª.



\* Parte instrumental añadida en el papel del bajo cifrado.  
Está escrita por distinta mano. No se corresponde con  
ninguna obra identificada hasta el momento.



# De virtudes peregrinas

Letra al patriarca san José, a 2  
Joseph Antonio Betrán (\*1682; †1716)

E-J, 90

Cop.<sup>s</sup> a dúo y solas

1ª De Vir tu des pe re [grinas]  
4ª Co pia dul ze de jaz [mines]  
1ª De Vir tu des pe re gri[nas]  
4ª Co pia dul ze de jaz mi[nes]

AComp.<sup>to</sup> Cop.<sup>s</sup> a dúo

1ª De Virtudes.  
4ª

COPLAS, a dúo y a solo [1ª a 6ª]

[Coro 1º]

[Tiple]

1ª. De vir tu-des pe-re gri-nas  
[4ª]  
1ª. De vir tu-des pe-re gri-nas  
[4ª]

[bc]

acom.<sup>to</sup>

1ª. De virtudes  
4ª.

[Coro 1º]

[S]

[A]

[bc]

acom.<sup>to</sup>

co-gis-teis, di-vi-no, di-vi-no Jo-sé, en el ver-gel más fe-liz  
co-gis-teis, di-vi-no, di-vi-no Jo-sé, en el ver-gel más fe-liz

[Coro 1º]

[S]

[A]

[bc]

acom.<sup>to</sup>

la fra-gan-cia del ar-der, la fra-gan-cia, fra-gan-cia del ar-der.  
-liz la fra-gan-cia del ar-der, la fra-gan-cia del ar-der.

[Coro 1º] 22

[S] 2ª. A - zu - ce - na so - be - ra - na, vues - tra jus - ta hu - mil - dad fue,

[bc] [5ª]

acom. to

2ª. Azucena soberana 4 #3 7 #3 b3

5ª.

[Coro 1º] 31

[S] sien - do triun - fo del mo - rir, la in - cli - na - ción del na - cer, del na - cer.

[bc]

acom. to

7

[Coro 1º] 39

[A] 3ª. Fér - til va - ra mis - te - rio - sa pro - du - jo flo - res, flo - res por - que

[bc] [6ª]

acom. to

Fértil vara misteriosa #3 b3

[Coro 1º] 48

[A] fue - sen voz de pro - nun - ciar los si - glos del me - re - cer, los si - glos del me - re - cer.

[bc]

acom. to

6

1ª. De virtudes peregrinas  
cogisteis, divino José,  
en el vergel más feliz  
la fragancia del arder.

2ª. Azucena soberana,  
vuestra justa humildad fue,  
siendo fruto del morir,  
la inclinación del nacer.

3ª. Fértil vara misteriosa  
produjo flores porque  
fuesen voz de pronunciar  
los siglos del merecer.

4ª. Copia dulce de jazmines  
vino a vuestra mano en que  
la ovejuela vio al reír  
la pompa del trascender.

5ª. De María fuiste esposo  
y en el cenit más cortés  
Clicie, amante de su sol,  
seguisteis su rosicler.

6ª. Y hoy rendidos tus devotos  
atentos dan a entender  
que el veniros a adorar  
es lo mismo que a ofrecer.

*Bien es que hoy José celoso*  
Villancico al patriarca san José, a 7 (1722)  
M[osé]n Fran[cis]co Viñas (\*1698; †1784)

E-J, 977

COPLAS, a solo y a 3

*Despacio*

Tiple 1.º Coro. a 7 Cop.ª a Solo



Contralto a 7. del 1.º Coro. Cop.ª a Solo



Tenor a 7. del 1.º Coro. Cop.ª a 3



Acomp.<sup>to</sup> a 7. Cop.ª a Solo Desp.º

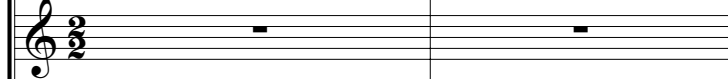


[Coro 1º]

Tiple



Alto



Tenor



[bc]

acompañ.º



[Coro 1º]

S



[bc]

acompañ.º



[Coro 1º]

S



[bc]

acompañ.º



Transcripción: Sara Escuer Salcedo

[Coro 1º] 9

A

2ª. En sue-ños y en tur-ba - cio-nes, en sue-ños y en tur-ba - cio-nes e - qui - vo-ca-men-te a-cu -

[bc] [6ª]

acomp.to

[Coro 1º] 13

A

-de, que a Jo - sé ha - la - ga en som-bras y a Ma - rí - a a - sus - ta en lu - ces.

[bc]

acomp.to

[Coro 1º] 17

S

3ª. Sí, no te - mas, di - ce a en - tram - bos, sí, no te - mas, di - ce a en - tram - bos, ¿có - mo en u - na voz re - du -

[bc] [7ª]

acomp.to

[Coro 1º] 21

S

-ce que Jo - sé se des - a - ho - gue y que Ma - rí - a se tur - be?

[bc]

acomp.to

[Coro 1º] 25 A 3

S

4ª. Mis-te - rio es in - com - pren - si - ble que el dis - cur - so no tras lu - ce, sien-do Jo -

[8ª]

A

4ª. Mis-te - rio es in - com - pren - si - ble que el dis - cur - so no tras lu - ce, sien-do Jo -

[8ª]

T

4ª. Mis-te - rio es in - com - pren - si - ble que el dis - cur - so no tras lu - ce, sien-do Jo -

[8ª]

[bc]

acomp.to

4ª [8ª] 7 7

\* c. 28, bemol en el ms.

[Coro 1°] 29

S - sé el do-lien-te ser Ma-rí-a\_a quien sa-lu-de.

A - sé el do-lien-te ser Ma-rí-a\_a quien sa-lu-de.

T 8 - sé el do-lien-te [ser]\* Ma-rí-a\_a quien sa-lu-de.

[bc]

acom.p.to

b3 7 7 4

\* En el ms. "es"

1ª. Bien es que hoy José celoso \$  
a la Anunciación se junto \$  
porque un ángel mismo sea \$  
quien desengañe y anuncie. \$

2ª. En sueños y en turbaciones \$  
equivocadamente acude, \$  
que a José halaga en sombras \$  
y a María asusta en luces. \$

3ª. Sí, no temas, —dice a entrambos— \$  
¿cómo en una voz reduce  
que José se desahogue  
y que María se turbe? \$

4ª. Misterio es incomprensible \$  
que el discurso no trasluce, \$  
siendo José el doliente, \$  
ser María a quien salude. \$

5ª. Si humilde duda el prodigio  
José luego le descubre,  
qué fácilmente el remedio \$  
quien adolece presume. \$

6ª. Como del sol a los rayos  
Gabriel su vestido pule,  
de su manto azul, José \$  
cegó, no sé a qué vislumbre. \$

7ª. Si en el mar de gracia mira \$  
un espejo de virtudes,  
cría más puras sus aguas  
cuando parecen azules. \$

8ª. Como en su esposa Dios mismo \$  
el cielo que deja suple,  
así su vista equivoca  
los resplandores por nubes. \$

Estri.<sup>o</sup> a 7.<sup>o</sup> aÿre

Por ã el mas lin ce

Estr.<sup>o</sup> aÿre

Por q. el mas lin ce

Estri.<sup>o</sup> a 7.<sup>o</sup> aÿre

Por ã el mas lin ce

Tiple 2.<sup>o</sup> Coro ã 7. Desp.<sup>es</sup> de las Cop.<sup>s</sup> Estri.<sup>o</sup> aÿre

Por ã el mas lin ce

Contralto ã 7. 2.<sup>o</sup> Coro. D.<sup>s</sup> de las Coplas. Estri.<sup>o</sup> aÿre

Por q el mas lin ce

Tenor 2.<sup>o</sup> Coro ã 7.<sup>o</sup> Desp.<sup>es</sup> de las Cop.<sup>s</sup> Estri.<sup>o</sup> aÿre

Por ã el mas lin ce

Baxo 2.<sup>o</sup> Coro ã 7.<sup>o</sup> Desp.<sup>es</sup> de las Cop.<sup>s</sup> Estri.<sup>o</sup> Ayre

Por q el mas lin ce

Estri.<sup>o</sup> a 7. aÿre

ESTRIBILLO, a 7

[Coro 1°] *Ayre*

Tiple

Alto

Tenor

[Coro 2°]

Tiple

Alto

Tenor

bajo\*

[bc]

acomp.to

Por-que\_el más lin - ce, cuan -

Por-que\_el más lin - ce, cuan -

Por-que\_el más lin - ce, cuan -

Por-que\_el más lin - ce,

Por-que\_el más lin - ce,

Por-que\_el más lin - ce,

Por-que\_el más lin - ce,

Porque el más lince

\* *El bajo es instrumental; no lleva texto aplicado.*



[Coro 1º]

6

S do mi - ra\_al cie - lo, in - ca - paz se juz -

A do mi - ra\_al cie - lo, in - ca - paz se juz - gue, in - ca -

T do mi - ra\_al cie - lo, in - ca -

8

[Coro 2º]

S cuan - do mi - ra\_al cie - lo,

A cuan - do mi - ra\_al cie - lo,

T cuan - do mi - ra\_al cie - lo,

8

b

[bc]

acomp.to

6 5 6 5 7 4 b3

[Coro 1º]

15

S - - - gue, pues so - lo su vis - ta pa - de - ce, pa - de - ce\_el de -

A - paz se juz - - - gue, pues so - lo su vis - ta pa - de - ce\_el de - fec - to, el de -

T - paz se juz - - - gue, pues so - lo su vis - ta pa - de - ce\_el de -

8

[Coro 2º]

S se juz - gue, pues so - lo su vis - ta pa -

A se juz - gue, pues so - lo su

T se juz - gue, pues

8

b

[bc]

acomp.to

7 7 4

## [Coro 1°]

24

S - fec - to que en las sa - gra - das es - fe - ras ar - gu - ye,

A - fec - to que en las sa - gra - das es - fe - ras ar -

T - fec - to que en las sa - gra - das es -

8

## [Coro 2°]

S - de - ce - el de - fec - to, pa - de - ce - el de - fec - to

A vis - ta pa - de - ce - el de - fec - to, pa - de - ce - el de - fec - to que en las sa -

T so - lo su vis - ta pa - de - ce - el de - fec - to que en

8

b

## [bc]

acomp.to

4 #3 6



## [Coro 1°]

33

S ar gu - ye, por - que los

A - gu - ye, ar - gu - ye, por - que los o - jos hu - ma - nos a -

T - fe - ras ar - gu - ye, por - que los o - jos hu -

8

## [Coro 2°]

S que en las sa - gra - das es - fe - ras ar - gu - ye,

A - gra - das es - fe - ras, sa - gra - das es - fe - ras ar - gu - ye, ar gu - ye,

T las sa - gra - das es - fe - ras ar - gu - ye, ar gu - ye, por -

8

b

## [bc]

acomp.to

6 4

## [Coro 1°]

42

S o - jos hu - ma - nos a - zu - lan lo que di -

A - zu - lan, a - zu - lan lo que di -

T - ma - nos a - zu - lan lo que di -

## [Coro 2°]

S por - que los o - jos hu - ma - nos a - zu - lan

A por - que los o - jos hu - ma - nos a - zu - lan

T - que los o - jos hu - ma - nos a - zu - lan, a - zu - lan

b

## [bc]

acom.p.to

4



## [Coro 1°]

50

S - vi - nos, lo que di - vi - nos es - plen - do - res lu - cen.

A - vi - nos, lo que di - vi - nos es - plen - do - res lu - cen.

T - vi - nos, lo que di - vi - nos es - plen - do - res lu - cen.

## [Coro 2°]

S lo que di - vi - nos es - plen - do - res lu - cen.

A lo que di - vi - nos es - plen - do - res lu - cen.

T lo que di - vi - nos es - plen - do - res lu - cen.

b

## [bc]

acom.p.to

4



*Para introducir festivos aplausos*  
Villancico a Ntra. Sra. del Carmen, a 7 (1723)  
Fran[cis]co Viñas (\*1698; †1784)

E-J, 954

Tiple 1º ã 7. Intr.<sup>n</sup> ã 3



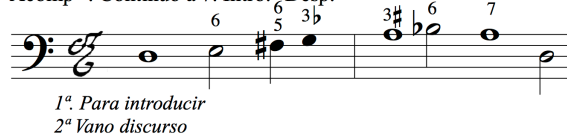
Contralto 1º Coro ã 7. Intr.<sup>n</sup> ã 3



Tenor 1º coro ã 7. Intr.<sup>n</sup> ã 3



Acomp.<sup>to</sup>. Continuo ã 7. Intro.<sup>n</sup> Desp.<sup>o</sup>

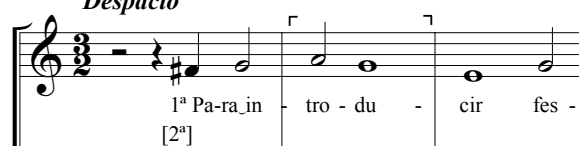


INTRODUCCION, a 3

*Despacio*

[Coro 1º]

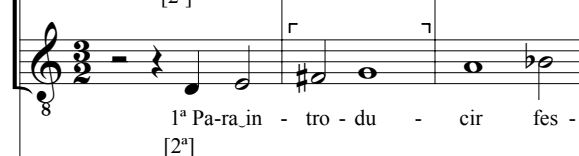
Tiple



Alto

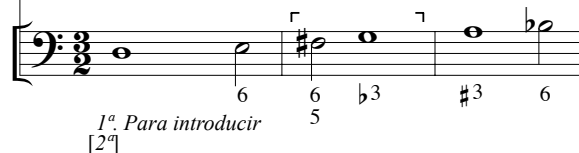


Tenor



[bc]

acom.<sup>to</sup>



[Coro 1º]

4

S - ti - vos a - plau - sos a\_u - na be - lle - za,

A - ti - vos a - plau - sos a\_u - na be - lle - za,

T - ti - vos a - plau - sos a\_u - na be - lle - za,

[bc]

acom.<sup>to</sup>

7 b3 b3 4

Transcripción: Sara Escuer Salcedo

[Coro 1º] 10

S dei - dad que\_a - som - bra\_a los cie - los, \*

A dei - dad que\_a - som - bra\_a los cie - los, \*

T dei - dad que\_a - som - bra\_a los cie - los, \* se\_ha de sa -

[bc]

acom.p.to

6 6 6 5 b3

[Coro 1º] 15

S se\_ha de sa - ber la que se - a, se - a.

A se\_ha de sa - ber la que se - a.

T - ber la que se - a, la que se - a.

[bc]

acom.p.to

b3 b3 4

\* c. 13, así (ennegrecidas) en el ms.

1ª. Para introducir festivos  
aplausos a una belleza,  
deidad que asombra a los cielos,  
se ha de saber la que sea.

2ª. Vano discurso es pensar  
quién puede ser esta reina,  
si en decir que al cielo asombra  
ya está dicha su grandeza.

Estri.º

Pues ven gan a o yr la y

Estri.º

Pues ven gan a o yr la y

Estri.º

Pues ven gan a o yr la y

Tiple 2º Coro ã 7. Desp.º de la Intr.º Estri.º

Pues ven gan a o yr la y

Contralto 2º Coro ã 7. Desp.º de la Intr.º Estri.º

Pues ven gan a o yr la y

Tenor 2º Coro ã 7. Desp.º de la Intr.º Estri.º

Pues ven gan a o yr la y

Baxo 2º Coro ã 7. Desp.º de la Intr.º Estri.º

Pues vengan

Estri.º

Pues vengan ã oyrla.

# ESTRIBILLO, [a 3 y a 7]

[Coro 1º]

Tiple

Pues ven - gan a\_o - ir - la y

Alto

Pues ven - gan a\_o - ir - la y

Tenor

Pues ven - gan a\_o - ir - la y

[Coro 2º]

Tiple

Alto

Tenor

bajo\*

[bc]

acomp.to

Pues vengan a oirla

[Coro 1º]

4

S

ven - gan a ver - la, que es - tá en su re - ta - blo, tan lin - da y tan

A

ven - gan a ver - la, que es - tá en su re - ta - blo, tan lin - da y tan

T

ven - gan a ver - la, que es - tá en su re - ta - blo, tan lin - da y tan

[bc]

acomp.to

\* El bajo es instrumental; no lleva texto aplicado.

[Coro 1º] 9

S be - lla, pues ven - gan a\_o - ir - la y ven - gan a ver - la, que es tá en su re - ta - blo, tan

A be - lla, pues ven - gan a\_o - ir - la y ven - gan a ver - la, que es tá en su re - ta - blo, tan

T be - lla, pues ven - gan a\_o - ir - la y ven - gan a ver - la, que es tá en su re - ta - blo, tan

[Coro 2º] 8

S Pues ven - gan a\_o - ir - la y ven - gan a ver - la, que es tá en su re - ta - blo, tan lin - da\_y tan

A Pues ven - gan a\_o - ir - la y ven - gan a ver - la, que es tá en su re - ta - blo, tan lin - da\_y tan

T Pues ven - gan a\_o - ir - la y ven - gan a ver - la, que es tá en su re - ta - blo, tan lin - da\_y tan

b Pues vengán

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

3

[Coro 1º] 17

S lin - da\_y tan be - lla\_y tan be - lla, que lu - ce, que a - cum - bra, que que - ma.

A lin - da\_y tan be - lla\_y tan be - lla, que a - cum - bra, que bri - lla que que - ma.

T lin - da\_y tan be - lla\_y tan be - lla, que a - cum - bra, que que - ma.

[Coro 2º] 8

S be - lla, y tan be - lla. Pues

A be - lla, y tan be - lla. Pues

T be - lla, y tan be - lla. Pues

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

4 3 7 3 7



[Coro 1º] 25 b

S   
 A   
 T   
 8   
 [Coro 2º]   
 S   
 A   
 T   
 8   
 b   
 [bc]   
 acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 33

S   
 A   
 T   
 8   
 [Coro 2º]   
 S   
 A   
 T   
 8   
 b   
 [bc]   
 acomp.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 41

S

A

T

8

Pues

di - a po - de - mos de - cir que la\_e - le - va\_u - na\_es fe - ra. Pues

Pues

[Coro 2º]

S

A

T

b

8

Pues ven - gan a\_o -

Pues ven - gan a\_o -

Pues ven - gan a\_o -

[bc]

acomp.to

6 6 6 4

[Coro 1º] 49

S

A

T

8

ven - gan a\_o - í - ra y ven - gan a ver - la, que da res-plan - do - res y dul - ces ver -

ven - gan a\_o - í - ra y ven - gan a ver - la, que da res-plan - do - res y dul - ces ver -

ven - gan a\_o - í - ra y ven - gan a ver - la, que da res-plan - do - res y dul - ces ver -

[Coro 2º]

S

A

T

b

8

- í - ra y ven - gan a ver - la, que da res-plan - do - res y dul - ces ver - do - res a

- í - ra y ven - gan a ver - la, que da res-plan - do - res y dul - ces ver - do - res a

- í - ra y ven - gan a ver - la, que da res-plan - do - res y dul - ces ver - do - res a

[bc]

acomp.to

[Coro 1º] 57

S - do - res al que la fes - te - ja, fes - te - ja; y, pues el sol pa - re - ce,

A - do - res al que la fes - te - ja, fes - te - ja; y, pues el sol pa - re - ce,

T - do - res al que la fes - te - ja, fes - te - ja; y, pues el sol pa - re - ce,

[Coro 2º]

S quien la fes - te - ja, a quien la fes - te - ja.

A quien la fes - te - ja, a quien la fes - te - ja.

T 8 quien la fes - te - ja, a quien la fes - te - ja.

b 8 quien la fes - te - ja, a quien la fes - te - ja.

[bc]

acom.p.<sup>to</sup>

4

[Coro 1º] 65

S es bien que di - ga que bri - lla más cuan - do ve - loz se e le -

A es bien que di - ga que bri - lla más cuan - do ve - loz se e le -

T 8 es bien que di - ga que bri - lla más cuan - do ve - loz se e le -

[Coro 2º]

S

A

T 8

b

[bc]

acom.p.<sup>to</sup>

4 b3 4

\* c. 68, semibreve y mínima en el ms. Véase notas críticas.

**[Coro 1º]** 73

S - va. Pues ven - gan a\_o - í - la y ven - gan a ver - la, pues ven - gan a\_o - í - la y

A - va. Pues ven - gan a\_o - í - la y ven - gan a ver - la, pues ven - gan a\_o - í - la y

T - va. Pues ven - gan a\_o - í - la y ven - gan a ver - la, pues ven - gan a\_o - í - la y

**[Coro 2º]**

S Pues ven - gan a\_o - í - la y ven - gan a ver - la, pues ven - gan a\_o -

A Pues ven - gan a\_o - í - la y ven - gan a ver - la, pues ven - gan a\_o -

T Pues ven - gan a\_o - í - la y ven - gan a ver - la, pues ven - gan a\_o -

b Pues ven - gan a\_o - í - la y ven - gan a ver - la, pues ven - gan a\_o -

**[bc]**

acomp.<sup>to</sup>

**[Coro 1º]** 81

S ven - gan a ver - la, y ven - gan a ver - la. [F#]

A ven - gan a ver - la, y ven - gan a ver - la. [F#]

T ven - gan a ver - la, y ven - gan a ver - la. [F#]

**[Coro 2º]**

S - í - la y ven - gan a ver - la, y ven - gan a ver - la.

A - í - la y ven - gan a ver - la, y ven - gan a ver - la.

T - í - la y ven - gan a ver - la, y ven - gan a ver - la.

b - í - la y ven - gan a ver - la, y ven - gan a ver - la.

**[bc]**

acomp.<sup>to</sup>

# COPLAS, a solo y a 3

Cop.<sup>s</sup> ã solo

1ª. Ar ma da de Pun ta en blan co  
3ª. Absorto al mirar sus luzes

Cop.<sup>s</sup> ã 3

1ª. Y no es mu cho se tur ben

Cop.<sup>s</sup> ã 3

1ª. Y no es mu cho se - tur ben

Cop.<sup>s</sup> ã solo y a 3

1ª. 2ª. 3ª. 4ª. Armada de punta

[Coro 1º]

Tiple

1ª. Ar ma da de pun ta en blan co

Alto

1ª. Ar ma da de pun ta en blan co

Tenor

1ª. Ar ma da de pun ta en blan co

[bc]

acom.<sup>to</sup>

1ª. Ar ma da de pun ta en blan co

[Coro 1º]

S

sa - lió es - ta ni - ña, tan be - lla que las flo - res se tur - ba - ron

[bc]

acom.<sup>to</sup>

sa - lió es - ta ni - ña, tan be - lla que las flo - res se tur - ba - ron

[Coro 1º]

S

y se ba - ja - ron de ver - güen - za, y se ba - ja - ron de ver - güen - za.

[bc]

acom.<sup>to</sup>

y se ba - ja - ron de ver - güen - za, y se ba - ja - ron de ver - güen - za.

[Coro 1º]

S

Y no es mu - cho se tur - ben si se re - pa - ra que tu - vo el.

A

Y no es mu - cho se tur - ben si se re - pa - ra que tu - vo el.

T

Y no es mu - cho se tur - ben si se re - pa - ra que tu - vo el.

[bc]

acom.<sup>to</sup>

Y no es mu - cho se tur - ben si se re - pa - ra que tu - vo el.

\* c.23, así (ennegrecidas) en el ms.

[Coro 1º] 30

S sol ca - pu - ces de ver su ca - ra, de ver su ca - ra.

A sol ca - pu - ces de ver su ca - ra, de ver su ca - ra.

T sol ca - pu - ces de ver su ca - ra, de ver su ca - ra.

[bc] acomp.<sup>to</sup>

b3 b3

[Coro 1º] 38 *Solo*

A 2ª. Na - ció, pe - ro tan her - mo - sa que a ser la mis - ma be - lle - za co - mo i - gual te -

[bc] [4ª]

acom.<sup>to</sup> 6 6 6 6

[Coro 1º] 48

A - ner no pu - do se que - dó con su ex - ce - len - cia, se que - dó con su ex - ce - len - cia.

[bc] acomp.<sup>to</sup>

6 6 5 b3

[Coro 1º] 59 *A3*

S Dí - gan lo los pro - di - gios con que la e - le - van [pues]\*\* so - lo me -

A Dí - gan lo los pro - di - gios con que la e - le - van [pues]\*\* so - lo me -

T Dí - gan lo los pro - di - gios con que la e - le - van [pues]\*\* so - lo me -

[bc] acomp.<sup>to</sup>

b3 b3 b3

\* cc. 35 y 60, así (ennegrecidas) en el ms.

\*\* Falta una nota para la sílaba "pues"

[Coro 1°] 67

S -dir se pue - de con - si - go mes - ma, con - si - go mes - ma.

A 8 -dir se pue - de con - si - go mes - ma, con - si - go mes - ma.

T 8 -dir se pue - de con - si - go mes - ma, con - si - go mes - ma.

[bc] acomp.<sup>to</sup>

♭ 3 ♭ 3

\* Así (ennegrecidas) en el ms.

1ª. Armada de punta en blanco  
salió esta niña, tan bella  
que las flores se turbaron  
y se bajaron de vergüenza.

Y no es mucho se turben  
si se repara  
que tuvo el sol capuces  
de ver su cara.

2ª. Nació, pero tan hermosa  
que a ser la misma belleza  
como igual tener no pudo  
se quedó con su excelencia.

Díganlo los prodigios \$  
con que la elevan \$  
pues solo medir se puede  
consigo *mesma*. \$

3ª. Absorto al mirar sus luces  
quedó Ellás, si no fuera  
que la región del Carmelo  
supo discurrir su esfera.

Fue prodigioso el Noto  
que la gobierna  
pues la nube dio luces  
de su influencia.

4ª. De Carmelo dio su nombre,  
que fueron las reales señas,  
y hoy del Carmen son sus hijos,  
de su cabello las hebras.

Mírenlos, ¡y qué amantes  
la galantean!,  
pues le hacen retablo  
a sus expensas.





## Hoy al campeón sagrado

Villancico a san Pedro de Alcántara, a 6 (1725)

M[osé]n Fran[cisc]o Viñas (\*1698; †1784)

E-J, 980

Des.<sup>o</sup>



Organo Y Clarin



[OBERTURA]

Desp.<sup>o</sup>

[ i ]



órgano



=

[ i ]

3

Alleg.<sup>o</sup>

org

Transcripción: Sara Escuer Salcedo

8

[ i ]

org

==

13

[ i ]

org

*Desp.<sup>o</sup>*

==

18

[ i ]

org

Intro.<sup>n</sup>



Intr.<sup>n</sup> Obue Entrada tacce



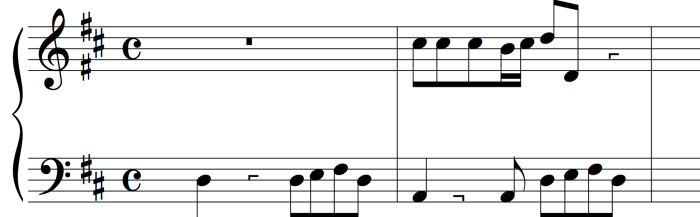
Tiple 1º a 6 Desp.<sup>s</sup> de los Instrumentos. Intr.<sup>n</sup> Largo



Desp.<sup>s</sup> de la entrada de los Ynstrumentos. Contralto 1º coro. Intr.<sup>n</sup>. Largo



Intro.<sup>n</sup>



## INTRODUCCIÓN

*Largo*

[ i ]

oboe

Tiple

Alto

órgano

==

2

[ i ]

ob

S

A

org



-gra - do, cau - di - llo, el más ex - cel - so a - da - lid, so - be - ra - no ge - ne - ral de los

5

[i]

ob

S

A

org

El pér - fi-do co - ra - je del es - cua-drón san - grien - to con

cie - los,

6

8

[i]

ob

S

A

org

bár - ba-ra\_o - sa - dí - a re pi - te por ven - cer - te: ¡fue - go, fue - go, fue -

6

11

[i]

ob

S

- go!

A

Pe-ro co-mo no te-me la ti-ra-na vio-len-cia, los pro-vo-ca el com-

org

14

[i]

ob

S

A

-ba-te re-pi-tien-do a-ni-mo-so: ¡gue-rra! ¡gue-rra! ¡gue-rra!

org

Estr.<sup>o</sup> Ayre

Ayroso Estrí.<sup>o</sup>

Estrí.<sup>o</sup> Aÿre

*Y as si el Cla rin re [pita]*

Estrí.<sup>o</sup> Aÿre

*Y as si el Cla rin re [pita]*

Tiple 2º Coro ã 6. Desp.<sup>s</sup> de la Intr.<sup>n</sup> / Estrí.<sup>o</sup> ayre

*Y as si el Cla rin re [pita]*

Contralto 2º Coro ã 6 desp.<sup>s</sup> de la Yntr.<sup>n</sup> Estrí.<sup>o</sup> ayre

*Y as si el Cla rin re [pita]*

Tenor 2º Coro ã 6. Desp.<sup>s</sup> de la Intr.<sup>n</sup> / Estrí.<sup>o</sup> ayre

*Y as si el Cla rin re [pita]*

Baxo 2º Coro. desp.<sup>s</sup> de la Yntr.<sup>n</sup> / Estrí.<sup>o</sup> ayre

Ayro.<sup>o</sup>

## ESTRIBILLO

*Ayre*

[ i ]

oboe

[Coro 1º]

Tiple

Alto

[Coro 2º]

Tiple

Alto

Tenor

bajo\*

*Ayroso*

\* El bajo es instrumental; no lleva texto aplicado.

2

[ i ]

ob

[Coro 1°]

S

A

[Coro 2°]

S

A

T

b

org

5

[ i ]

ob

[Coro 1°]

S

A

Y\_a - sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con - tra - ria,

Y\_a-sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con - tra - ria,

[Coro 2°]

S

A

T

b

org

Detailed description: This musical score page (180) features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into several systems. The first system includes staves for a flute (labeled [ i ]) and an oboe (labeled ob), both playing a melodic line starting with a quarter rest followed by eighth and sixteenth notes. The second system is for the first vocal chorus ([Coro 1°]), with Soprano (S) and Alto (A) parts. The Soprano part has lyrics: "Y\_a - sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con - tra - ria,". The Alto part has lyrics: "Y\_a-sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con - tra - ria,". The third system is for the second vocal chorus ([Coro 2°]), with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (b) parts. The Soprano part has lyrics: "Y\_a - sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con -". The Alto part has lyrics: "Y\_a - sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con -". The Tenor part has lyrics: "Y\_a - sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con -". The Bass part has lyrics: "Y\_a - sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con -". The final system is for the organ (labeled org), with a treble and bass staff. The organ part features a melodic line in the treble staff and a sustained bass line in the bass staff.



8

[ i ]

ob

[Coro 1°]

S

y\_a - si\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con - tra - ria,

A

y\_a-si\_el cla - rín re - pi - ta, en ca-den - cia con - tra - ria,

[Coro 2°]

S

- tra - ria, y\_a - sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con -

A

- tra - ria, y\_a - sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con -

T

- tra - ria, y\_a - sí\_el cla - rín re - pi - ta, en ca - den - cia con -

b

org

#3 #3

11

[ i ]

ob

[Coro 1º]

S

al - ter - nan - do los e - cos, el cla - rin y la ca - ja, y en

A

al - ter - nan - do los e - cos, el cla - rin y la ca - ja, y en

[Coro 2º]

S

- tra - ria, al - ter - nan - do los e - cos, el cla - rin y la ca - ja,

A

- tra - ria, al - ter - nan - do los e - cos, el cla - rin y la ca - ja,

T

- tra - ria, al - ter - nan - do los e - cos, el cla - rin y la ca - ja,

b

org

14

[ i ]

ob

[Coro 1°]

S

me - tro\_a-cor - de di - gan: ¡al ar - ma, al ar - ma, al ar - ma!, ¡al

A

me - tro\_a-cor - de di - gan: ¡al ar - ma, al ar - ma, al ar - ma!, ¡al

[Coro 2°]

S

¡al ar - ma\_al ar - ma, al ar - ma!, ¡al ar - ma\_al ar - ma, al

A

¡al ar - ma\_al ar - ma, al ar - ma!, ¡al ar - ma\_al ar - ma, al

T

¡al ar - ma\_al ar - ma, al ar - ma!, ¡al ar - ma\_al ar - ma, al

b

org

17

[ i ]

ob

[Coro 1º]

S

ar - ma! In - fla - men los a - lien - tos

A

ar - ma! In - fla - men los a - lien - tos

[Coro 2º]

S

ar - ma! ¡Fue - go, fue - go!,

A

ar - ma! ¡Fue - go, fue - go!,

T

ar - ma! ¡Fue - go, fue - go!,

b

org

21

[ i ]

ob

[Coro 1º]

S

y\_en mi - li - tar ca - den - - - cia

A

y\_en mi - li - tar ca - den - - - cia

[Coro 2º]

S

¡gue - rra, gue-rra!,

A

¡gue - rra, gue-rra!,

T

¡gue - rra, gue-rra!,

b

org

25

[ i ]

ob

[Coro 1°]

S

di - gan con a-rro-gan - cia:

A

di - gan con a-rro - gan - cia:

[Coro 2°]

S

jal ar-ma, al ar-ma, al ar-ma!,

A

jal ar-ma, al ar-ma, al ar-ma!,

T

jal ar-ma, al ar-ma, al ar-ma!,

b

org

29

[ i ]

ob

[Coro 1°]

S

jal ar - ma, al ar - ma, al ar - ma!, jal ar - ma! Y\_en

A

jal ar - ma, al ar - ma, al ar - ma!, jal ar - ma! Y\_en

[Coro 2°]

S

jal ar - ma, al ar - ma, al ar - ma!, jal ar - ma!

A

jal ar - ma, al ar - ma, al ar - ma!, jal ar - ma!

T

jal ar - ma, al ar - ma, al ar - ma!, jal ar - ma!

b

org

# RESPUESTA A LAS COPLAS

32

[ i ]

ob

[Coro 1º]

S

A

[Coro 2º]

S

A

T

b

org

tri-pli-ca-do\_a - cen - to y\_en bé-li-ca\_a-so - nan - cia del cla -  
tri-pli-ca-do\_a - cen - to y\_en bé-li-ca\_a-so - nan - cia

Y\_en tri - pli - ca-do\_a - cen - to y\_en bé - li - ca\_a-so - nan - cia  
Y\_en tri - pli - ca-do\_a - cen - to y\_en bé - li - ca\_a-so - nan - cia  
Y\_en tri - pli - ca-do\_a - cen - to y\_en bé - li - ca\_a-so - nan - cia



36

[ i ]

ob

[Coro 1º]

S

-rín el es - truen - do y el ru - mor de las ca - jas, de las ca - jas, con ar - mo - ní - a al -

A

del cla - rin el es - truen - do y el ru - mor de las ca - jas, con ar - mo - ní - a al -

[Coro 2º]

S

A

T

b

org

39

[ i ]

ob

[Coro 1º]

S

- ter - nen: ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al

A

- ter - nen: ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma, al ar - ma, al

[Coro 2º]

S

¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al

A

¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar -

T

¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al

b

org

Detailed description of the musical score: The score is for measures 39, 40, and 41. The key signature is one sharp (F#). The parts are: [i] (flute), ob (oboe), [Coro 1º] Soprano (S) and Alto (A), [Coro 2º] Soprano (S) and Alto (A), Tenor (T), Bass (b), and organ (org). The lyrics for the vocal parts are: [Coro 1º] S: "- ter - nen: ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al"; [Coro 1º] A: "- ter - nen: ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma, al ar - ma, al"; [Coro 2º] S: "¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al"; [Coro 2º] A: "¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar -"; [Coro 2º] T: "¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al"; [Coro 2º] b: "¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al". The organ part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

42

[ i ]

ob

[Coro 1º]

S

ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue -

A

ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue -

[Coro 2º]

S

ar - ma!, ¡fue-go!, ¡fue-go, fue-go, fue-go!, ¡gue-rra, gue-rra! ¡al ar-ma!

A

-ma!, ¡fue-go!, ¡fue-go, fue-go, fue-go!, ¡gue-rra, gue-rra! ¡al ar-ma!

T

ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar -

b

org

45

[ i ]

ob

[Coro 1º]

S

- go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma, al ar - ma, al ar - ma!, ¡al ar - ma!

A

- rra!, ¡al ar - ma!, ¡fue - go!, ¡gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡al ar - ma!

[Coro 2º]

S

¡fue - go, fue - go!, ¡gue - rra, gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡al ar - ma!, ¡al ar - ma!

A

¡fue - go, fue - go!, ¡gue - rra, gue - rra!, ¡al ar - ma!, ¡al ar - ma!, ¡al ar - ma!

T

-ma, al ar - ma, al ar - ma, al ar - ma!, ¡al ar - ma!

b

org

# COPLAS, a solo

Coplas



Cop.<sup>s</sup>



Cop.<sup>s</sup> solas



1ª. Oy el Sanc to Pe ni [tente]

Cop.<sup>s</sup> solas



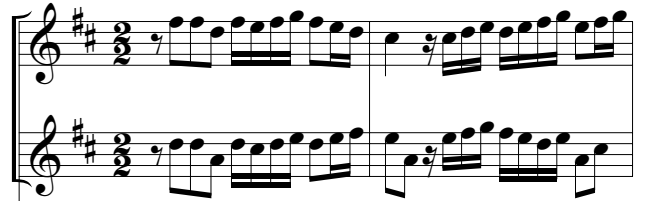
2ª. Lo Yn ven ci ble de su

Cop.<sup>s</sup>



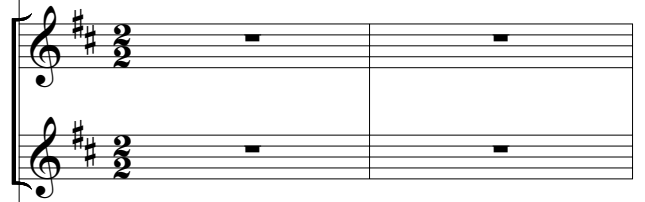
[ i ]

oboe



[Coro 1º]

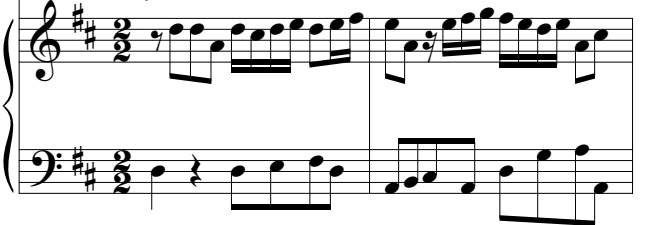
Tiple



Alto

Ayroso

órgano



==

3

[ i ]

ob



[Coro 1º]

S



1ª. Hoy el san - to pe - ni - ten - te,

[3ª]

A



org

6

[i]

ob

[Coro 1º]

S

hoy el san - to pe - ni - ten - te a las tar - tá - reas es - cua - dras

A

org

==

9

[i]

ob

[Coro 1º]

S

rec - to de - sa - fi - a y ven - ce con con

A

org

12

[ i ]

ob

[Coro 1°]

S

su\_hu - mil - dad, su\_a - rro - gan - cia.

A

org

3 3

==

16

[ i ]

ob

[Coro 1°]

S

A

2ª. Lo\_in - ven - ci - ble de su fe

[4ª]

org

19

[i]

ob

[Coro 1°]

S

A

lo\_in-ven-ci - ble de su fe es ro - ca tan bien guar-da - da

org

==

23

[i]

ob

[Coro 1°]

S

A

que des - pre - cia sus a - sal - tos sin, sin te -

org



26

[i]

ob

[Coro 1°]

S

A

org

- mor sus a - se - chan - zas. Y\_en

[a la respuesta]

1ª. Hoy el santo penitente  
a las tartáreas escuadras  
recto desafía y vence  
con su humildad, su arrogancia.

2ª. Lo invencible de su fe  
es roca tan bien guardada  
que desprecia sus asaltos  
sin temor sus asechanzas.

3ª. Tan sobre sí en los encuentros  
le mantiene la esperanza  
que es cosa del cielo ver  
vencer con tanta constancia.

4ª. Vesubio sagrado el pecho  
que en incendios se dilata  
es la ardiente batería,  
lustre hermoso de sus armas.



# Señores, chiste me vuelva

Villancico a santa Orosia, a 4 (1728)

[Francisco] Viñas (\*1698; †1784)

E-J, 967

Tiple 1º Coro ã 4. Intr.<sup>n</sup>

1ª Se ño res, chis te me

Tiple 2º. 1º Coro ã 4. Intr.<sup>n</sup>

1ª Se ño res, chis te me

Contralto ã 4º. Intr.<sup>n</sup>

1ª Se ño res, chis te me

Tenor ã 4. Intr.<sup>n</sup>

1ª Se ño res, chis te me

Acomp<sup>to</sup> ã 4º. Intr.<sup>n</sup>

[Coro 1º]

## INTRODUCCIÓN

Tiple 1

1ª. Se ño - res, chis - te me

[2ª]

Tiple 2

1ª. Se ño - res, chis - te me

[2ª]

Alto

1ª. Se ño - res, chis - te me

[2ª]

Tenor

1ª. Se ño - res, chis - te me

[2ª]

[bc]

8 1ª. Se - ño - res, chis - te me

[2ª]

acom<sup>to</sup>

[Coro 1º]

4

S 1

vuel - va si pa - ra\_es-te vi - llan - ci - co

S 2

vuel - va si pa - ra\_es-te vi - llan - ci - co

A

vuel - va si pa - ra\_es-te vi - llan - ci - co

T

vuel - va si pa - ra\_es-te vi - llan - ci - co

[bc]

8 vuel - va si pa - ra\_es-te vi - llan - ci - co

acom<sup>to</sup>

6 7 4

Transcripción: Sara Escuer Salcedo

## [Coro 1º]

10

S 1 me\_ha - llo con chis - te\_a la ma - no si no\_ha - ce la

S 2 me\_ha - llo con chis - te\_a la ma - no si no\_ha - ce la

A me\_ha - llo con chis - te\_a la ma - no si no\_ha - ce la

T me\_ha - llo con chis - te\_a la ma - no si no\_ha - ce la

[bc] 8 me\_ha - llo con chis - te\_a la ma - no si no\_ha - ce la

acom.p.to

6  
5

## [Coro 1º]

15

S 1 san - ta\_un pro - di - gio.

S 2 san - ta\_un pro - di - gio.

A san - ta\_un pro - di - gio.

T san - ta\_un pro - di - gio.

[bc] 8 san - ta\_un pro - di - gio.

acom.p.to

1ª. Señores, chiste me vuelva  
si para este villancico  
me hallo con chiste a la mano  
si no hace la santa un prodigio.

2ª. Voy a pedirlo a la seo  
y allá orándole, diviso  
un figurón que al nombrarlo  
se me quedó por decirlo.

Estri.º Ayre

A la i de a,al ju gue te gra cio so

Estri.º Ayre

A la i de a,al ju gue te gra cio so

Estri.º Ayre

A la i de a,al ju gue te gra cio so

Estri.º Ayre

A la i de a,al ju gue te gra cio so

Estri.º Allegro

6

ESTRIBILLO

[Coro 1º] Ayre

Tiple 1

A la i - de - a,al ju -

Tiple 2

Alto

Tenor

[bc]

acom.º

8

6

==

[Coro 1º]

3

S 1

-gue - te gra - cio - so ve - nid, mon - ta - ñe - ses, a la i - de - a,al ju - gue - te gra -

S 2

A la i - de - a,al ju - gue - te gra - cio - so

A

A la i - de - a,al ju - gue - te gra -

T

A la i - de - a,al ju - gue - te gra -

[bc]

acom.º

[Coro 1º]

12

S 1 - cio - so ve - nid, mon - ta - ñe - ses; a la

S 2 ve - nid, mon - ta - ñe - ses; a la fies - ta co - rred pre - su -

A - cio - so ve - nid, mon - ta - ñe - ses; a la

T - cio - so ve - nid, mon - ta - ñe - ses; a la

[bc] - cio - so ve - nid, mon - ta - ñe - ses; a la

acomp.to

6

[Coro 1º]

19

S 1 fies - ta co - rred pre - su - ro - sos, vo - lad, ad - ver - ti - dos;

S 2 - ro - sos, vo - lad, ad - ver - ti - dos de que un ton - to di -

A fies - ta co - rred pre - su - ro - sos, vo - lad, ad - ver - ti - dos;

T fies - ta co - rred pre - su - ro - sos vo - lad, ad - ver - ti - dos;

[bc] fies - ta co - rred pre - su - ro - sos vo - lad, ad - ver - ti - dos;

acomp.to

[Coro 1º]

26

S 1 dos - mil de - sa - ti -

S 2 -rá en dos pa - la - bras dos - mil de - sa - ti - nos.

A dos - mil de - sa - ti -

T dos - mil de - sa - ti -

[bc] dos - mil de - sa - ti -

acomp.to

6

5

4

## [Coro 1°]

33

S 1 -nos. Ya\_ar - que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co,

S 2 Ya\_ar - que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co, ya\_ar -

A -nos. Ya\_ar - que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co,

T -nos. Ya\_ar - que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co,

[bc] -nos. Ya\_ar - que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co,

acomp.to

## [Coro 1°]

40

S 1 ya\_ar - que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co y

S 2 -que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co y ya es de su

A ya\_ar - que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co y

T ya\_ar - que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co y

[bc] ya\_ar - que - a las ce - jas, ya frun - ce\_el ho - ci - co y

acomp.to

## [Coro 1°]

47

S 1 ya es de su fren - te la ma - no ce - pi - llo, la ma - no ce - pi - llo.

S 2 fren - te la ma - no ce - pi - llo, la ma - no ce - pi - llo.

A ya es de su fren - te la ma - no ce - pi - llo, la ma - no ce - pi - llo.

T ya es de su fren - te la ma - no ce - pi - llo, la ma - no ce - pi - llo.

[bc] ya es de su fren - te la ma - no ce - pi - llo, la ma - no ce - pi - llo.

acomp.to

## [Coro 1º]

55

S 1

S 2

A

T

-Bue - nas tar - des os dé Dios, se - ño - ra san - ta\_O ro - sia, que me

8

[bc]

acomp.to

7

## [Coro 1º]

63

S 1

S 2

A

T

sien - ta yo tan doc - to, cier - to, que\_aun yo me lo\_en - vi - dio, que\_aun yo

8

[bc]

acomp.to

6

## [Coro 1º]

71

S 1

S 2

A

T

me lo\_en - vi - dio. Ra - ra lo - cu - ra, lin - do ca - pri - cho.

8

[bc]

acomp.to

Ra - ra lo - cu - ra, lin - do ca - pri - cho.



## [Coro 1º]

79

S 1 *¡Ho - la!, di - go, ¡ho - la!,*

S 2 *¡Ho - la!, di - go, ¡oi - gan-le!, ¡dé - jen-le!,*

A *¡Oi - gan-le!, ¡dé - jen-le!, ¡ho - la!,*

T *¡Ho - la!, di - go, ¡ho - la!,*

[bc] *¡Ho - la!, di - go, ¡ho - la!,*

acom.p.to

## [Coro 1º]

86

S 1 *di - go, ¡ho - la!, di - go, ¡oi - gan-le!, ¡ho - la!,*

S 2 *¡ho - la!, di - go, ¡oi - gan-le!,*

A *di - go, ¡oi - gan-le!, ¡dé - jen-le!, ¡oi - gan-le!,*

T *di - go, ¡ho - la!, di - go, ¡oi - gan-le!,*

[bc] *di - go, ¡ho - la!, di - go, ¡oi - gan-le!,*

acom.p.to

6 6

## [Coro 1º]

93

S 1 *¡dé - jen-le!, di - go, ¡dé - jen-le!, di - go.*

S 2 *¡ho - la!, ¡dé - jen-le!, di - go, ¡dé - jen-le!, di - go.*

A *¡ho - la!, ¡dé - jen-le!, di - go, ¡dé - jen-le!, di - go.*

T *¡ho - la!, ¡dé - jen-le!, di - go, ¡dé - jen-le!, di - go.*

[bc] *¡ho - la!, ¡dé - jen-le!, di - go, ¡dé - jen-le!, di - go.*

acom.p.to

6 6 4

\* c. 83, así (ligadas) en el ms.

Cop.<sup>s</sup> a3  
Y es u na prueba honrrrosa

Cop.<sup>s</sup> solas  
1ª Se ño ra San ta es to es

Cop.<sup>s</sup> a3  
Y es u na prueba honrrrosa

Cop.<sup>s</sup> a3  
Y es u na prueba honrrrosa

Cop.<sup>s</sup>  
Y es u na prueba honrrrosa

[Coro 1º] COPLAS, a solo y a 3

Tiple 1

Tiple 2 *Solo*  
1ª.- Se - ño - ra san - ta, es - to es he - cho,  
[2ª a 4ª]

Alto

Tenor

[bc]

acom.<sup>to</sup>

==

[Coro 1º] 4

S 1

S 2  
lo - co es - toy de ver - te, ni - ña, y el jui - cio de que me sal - go, re - ve -

A

T

[bc]

acom.<sup>to</sup>

[Coro 1º] 13 A3

S 1 1ª Y\_es u - na prue-ba\_hon - ro - sa, y\_en jui - cio fuer - te,

S 2 -ren - te sa - cri - fi - cio.

A 1ª Y\_es u - na prue-ba\_hon - ro - sa, y\_en jui - cio fuer - te,

T 1ª Y\_es u - na prue-ba\_hon - ro - sa, y\_en jui - cio fuer - te,

[bc] 1ª Y\_es u - na prue-ba\_hon - ro - sa, y\_en jui - cio fuer - te,

acompt. 1ª Y\_es u - na prue-ba\_hon - ro - sa, y\_en jui - cio fuer - te,

7

[Coro 1º] 22

S 1 del ha - ber - le te - ni - do so - lo per - der - le, so - lo per - der - le.

S 2 [ ] \*

A del ha - ber - le te - ni - do so - lo per - der - le, so - lo per - der - le.

T del ha - ber - le te - ni - do so - lo per - der - le, so - lo per - der - le.

[bc] del ha - ber - le te - ni - do so - lo per - der - le, so - lo per - der - le.

acompt. del ha - ber - le te - ni - do so - lo per - der - le, so - lo per - der - le.

6 4

5

\* Faltan 2 cc. en el ms.

1ª. Señora santa, esto es hecho,  
loco estoy de verte, niña,  
y el juicio de que me salgo,  
reverente sacrificio.

Y es una prueba honrosa,  
y en juicio fuerte,  
del haberle tenido  
solo perderle.

2ª. Yo soy un totilimundi,  
de todo tengo un poquito,  
que sobre a enfadar a todos  
y no basta a mi capricho. \$

Y es que cuando me estudian \$  
por comprenderme,  
brujulean la pinta, \$  
mas no la entienden. \$

3ª. Trato raras sutilezas  
en perfecciones que admiro,  
pero raras veces que hablo  
a inteligencia me rindo.

Ni aun impío tirano  
podrá aleve  
hacer con vino hierro  
que me penetre.

4ª. Remedia tanta ignorancia,  
señora santa Orosia,  
pues estoy ya a lo que entiendo  
que de cólera me pico.

Y si harás que ese otro año,  
según se advierte,  
cátedra dio el ingenio  
para que enseñes.



# Orosía galana

Villancico a santa Orosia, a 5 (1729)

[Francisco] Viñas (\*1698; †1784)

E-J, 966

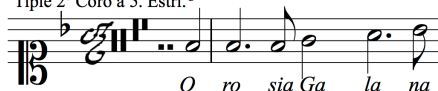
Obue al 5º. Estribi.º



Tiple 1º ã 5. Estri.º



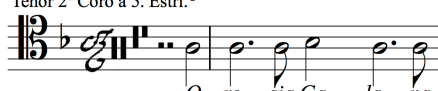
Tiple 2º Coro a 5. Estri.º



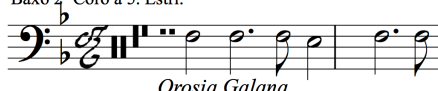
Contralto 2º Coro ã 5. Estri.º



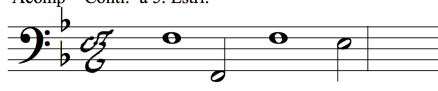
Tenor 2º Coro ã 5. Estri.º



Baxo 2º Coro ã 5. Estri.º



Acomp.<sup>to</sup> Conti.º ã 5. Estri.º



Orosia galana

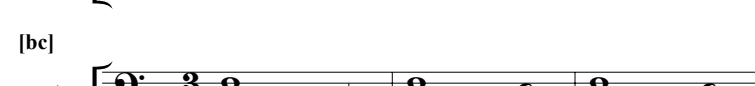
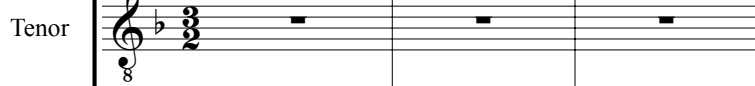
## ESTRIBILLO, [a solo y a 5]



[Coro 1º]



[Coro 2º]



Orosia galana

6

\* El bajo es instrumental; no lleva texto aplicado.

4

ob

[Coro 1º]

S

[bc]

-vier - te, re - pa - ra, que tu ga - llar - dí - a mi\_a - fec - to re -

acompt.<sup>to</sup>

6 6

10

ob

[Coro 1º]

S

[bc]

-tra - ta, que tu ga - llar - dí - a mi\_a - fec - to re -

acompt.<sup>to</sup>

6 6

15

ob

[Coro 1º]

S

[Coro 2º]

-tra - ta. O - ro - sia ga - la - na, ad - vier - te, re - pa - ra,

S

O - ro - sia ga - la - na, ad - vier - te, re - pa - ra, que tu

A

8 O - ro - sia ga - la - na, ad - vier - te, re - pa - ra, que tu

T

8 O - ro - sia ga - la - na, ad - vier - te, re - pa - ra, que tu

b

[bc]

*Orosia galana*

acompt.<sup>to</sup>

6 6 6 6 6

23

ob

[Coro 1°]

S

[Coro 2°]

S

A

T

b

[bc]

acomp.to

que tu ga - llar - dí a mi\_a - fec - to re - tra - ta, que tu

ga - llar - dí - a, ad - vier - te, re - pa - ra,

ga - llar - dí - a, ad - vier - te, re - pa - ra,

ga - llar - dí - a, ad - vier - te, re - pa - ra,

31

ob

[Coro 1°]

S

[Coro 2°]

S

A

T

b

[bc]

acomp.to

ga - llar - dí - a mi\_a - fec - to, mi\_a - fec - to re - tra - ta,

que tu ga - llar - dí - a, que tu

que tu ga - llar - dí - a, que tu

que tu ga - llar - dí - a, que tu

39

ob

[Coro 1°]

S

[Coro 2°]

que tu ga-llar - dí - a mi\_a - fec - to re - tra - ta.

S

ga-llar - dí - a mi\_a - fec - to re - tra - ta, mi\_a - fec - to re -

A

8 ga-llar - dí - a mi\_a - fec - to re - tra - ta, mi\_a - fec - to re -

T

8 ga-llar - dí - a mi\_a - fec - to re - tra - ta, mi\_a - fec - to re -

b

[bc]

acomp.to

6

48

ob

[Coro 1°]

S

[Coro 2°]

O - ro - sia ga - la - na ad - vier - te, re - pa - ra. ¡Ah, chi -

S

- tra - ta. Ad - vier - te, re - pa - ra.

A

8 - tra - ta. Ad - vier - te, re - pa - ra.

T

8 - tra - ta. Ad - vier - te, re - pa - ra.

b

[bc]

acomp.to

4 4



57

ob

[Coro 1°]

S

[Coro 2°]

-qui - lla!, ¡ah, mis o - jos!, ¡ah, mi vi - da!, ¡ah, mi al - ma! ¡A - llá

S

A

T

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

65

ob

[Coro 1°]

S

[Coro 2°]

va!, ¡a - llá va la gra - cio - sa to - na - da! ¡A - llá va!, ¡a - llá

S

A

T

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

6 6 6 7

73

ob

[Coro 1°]

S

[Coro 2°]

va!, ja-llá va!, ja-llá va!, ja-llá va!, ja-llá

S

¡ah, mis o - jos!, ¡ah, mi vi - da!, ¡ah, mi al - ma!

A

8

¡ah, mis o - jos!, ¡ah, mi vi - da!, ¡ah, mi al - ma!

T

8

¡ah, mis o - jos!, ¡ah, mi vi - da!, ¡ah, mi al - ma!

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

80

ob

[Coro 1°]

S

[Coro 2°]

va!, ja-llá va!, ja-llá va!, ja-llá

S

¡A - llá va!, ja-llá va!, ja-llá va!, ja-llá va

A

8

¡A - llá va!, ja-llá va!, ja-llá va!, ja-llá va

T

8

¡A - llá va!, ja-llá va!, ja-llá va!, ja-llá va

b

[bc]

acomp.<sup>to</sup>

87

ob

[Coro 1º]

S

[Coro 2º]

S

A

T

b

[bc]

acompt.<sup>to</sup>

6 6 6 5 4 4

va!, ja-llá va la gra - cio - sa to - na - da!

la gra - cio - sa to - na - da!

la gra - cio - sa to - na - da!

la gra - cio - sa to - na - da!

96

ob

[Coro 1º]

S

[bc]

Ayre

acompt.<sup>to</sup>

¡Le, le, le! be-llo nar-ci-so, ¡ce, ce, ce! ro-sa tem-pra-na, ¡ay, ay,

105

ob

[Coro 1º]

S

[bc]

acompt.<sup>to</sup>

ay!, ¡qué do-no-su-ra!, ¡sí, sí, sí!, ¡qué bue-na ca-ra!, ¡qué bue-na ca-ra!

3 3 6

\* cc. 108-111, faltan estos 4 cc. en el ms.



# COPLAS, [a solo]

Cop.<sup>s</sup>

Cop.<sup>s</sup>

1ª Oy O ro sia A man te y be lla

Resp.<sup>ta</sup> a las Cop.<sup>s</sup> 58

Le le le

Resp.<sup>ta</sup> a las Cop.<sup>s</sup> 58

Le le le

Resp.<sup>ta</sup> a las Cop.<sup>s</sup> 58

Le le le

Resp.<sup>ta</sup> a las Cop.<sup>s</sup> 58

Le le le

Cop.<sup>s</sup> 6

Oy Orosia

oboe

[Coro 1º]

Tiple

[Coro 2º]

1ª. Hoy O - ro-sia, a man - te y be - lla

[2ª y 3ª]

Tiple

Alto

Tenor

bajo

[bc]

acom.<sup>to</sup>

Hoy Orosia 6

5

ob

[Coro 1º]

S

des - de la sien a la plan - ta, to - da es un a - la - bas - tro y

[bc]

acom.<sup>to</sup>

4 3 6

12

ob

[Coro 1º]

S

jas - pe por blan-co de in - ju - rias ti - ra - nas, to - da es un a - la - bas - tro y jas - pe por

[bc]

acom.<sup>to</sup>

6

21 *Ayre*

ob

[Coro 1º]

S

[bc] blan-co de in - ju - rias ti - ra - nas. ¡Ah, chi - qui - lla!, ¡ah, mis o - jos!, ¡ah, mi vi - da!,

acomp.to



31

ob

[Coro 1º]

S

[bc] ¡ah, mi al - ma! ¡A-llá va!, ¡a-llá va la gra - cio - sa to - na - da!

acomp.to

6 4



40

ob

[Coro 1º]

S

[bc] ¡Le, le, le!, be - llo nar - ci - so, ¡ce, ce, ce!, ro - sa tem - pra - na, ¡ay, ay,

acomp.to



49

ob

[Coro 1º]

S

[bc] ay!, ¡qué do - no - su - ra!, ¡sí, sí, sí!, ¡qué bue - na ca - ra!, ¡qué bue - na ca - ra!

acomp.to

b 3 b 3 6

# RESPUESTA A LAS COPLAS

59

ob

[Coro 1º]

S

¡Le, le, le!, be - llo nar - ci - so, ¡ce, ce, ce!, ro - sa tem -

[Coro 2º]

S

¡Le, le, le!, be - llo nar - ci - so, ¡ce, ce, ce!, ro - sa tem -

A

8

¡Le, le, le!, be - llo nar - ci - so, ¡ce, ce, ce!, ro - sa tem -

T

8

¡Le, le, le!, be - llo nar - ci - so, ¡ce, ce, ce!, ro - sa tem -

b

[bc]

*Le, le, le*

acom.<sup>to</sup>



66

ob

[Coro 1º]

S

-pra - na, ¡ay, ay, ay!, ¡qué do - no - su - ra!, ¡sí, sí,

[Coro 2º]

S

-pra - na, ¡ay, ay, ay!, ¡qué do - no - su - ra!, ¡sí, sí,

A

8

-pra - na, ¡ay, ay, ay!, ¡qué do - no - su - ra!, ¡sí, sí,

T

8

-pra - na, ¡ay, ay, ay!, ¡qué do - no - su - ra!, ¡sí, sí,

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

\* c. 61, el ms. presenta el papel raspado.

72

ob

[Coro 1º]

S

sí!, ¡qué bue - na ca - ra!, ¡qué bue - na ca - ra!

[Coro 2º]

S

sí!, ¡qué bue - na ca - ra!, ¡qué bue - na ca - ra!

A

8

sí!, ¡qué bue - na ca - ra!, ¡qué bue - na ca - ra!

T

8

sí!, ¡qué bue - na ca - ra!, ¡qué bue - na ca - ra!

b

[bc]

acom.<sup>to</sup>

1ª. Hoy Orosia, amante y bella  
desde la sien a la planta,  
toda es un alabastro  
y jaspe por blanco  
de injurias tiranas.

2ª. Los corales de sus labios,  
con los que el cuello derrama,  
tiernamente se equivocan  
y a rayos púrpureos  
se estrechan y enlazan.

3ª. Son sus ojos dos estrellas  
que a las del más bello alcázar  
enamoran por modestas,  
y a luces coronan  
las de sus pestañas.



# Ah del monte, ah, del puerto

Villancico a santa Orosia, a 4 con instrumentos (1730)

[Francisco] Viñas (\*1698; †1784)

E-J, 960

Violin 1º ã 4. Largo

Violin 2º ò Obue. Largo

Clarín Acomp.<sup>to</sup>. Largo

Acomp.<sup>to</sup> Continuo. Largo

[OBERTURA]

Largo

( 2 / 4 )

violín 1

violín 2  
(oboe)

[bc]  
acomp.<sup>to</sup>  
[órgano]

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

=

4 Allegro

vl 1

vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.<sup>to</sup>  
[org]

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

Transcripción: Sara Escuer Salcedo

11

vl 1

vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.to  
[org]

acomp.to  
continuo

17

vl 1

vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.to  
[org]

acomp.to  
continuo

23

vl 1

vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.to  
[org]

acomp.to  
continuo

29

vl 1

vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.to  
[org]

acomp.to  
continuo

35

vl 1

vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.to  
[org]

acomp.to  
continuo

41

vl 1

vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.to  
[org]

acomp.to  
continuo

47

vl 1

vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.to  
[org]

acomp.to  
continuo

54

vl 1

vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.to  
[org]

acomp.to  
continuo

60

vl 1

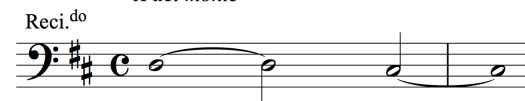
vl 2  
(ob)

[bc]

acomp.to  
[org]

acomp.to  
continuo

Contralto 1º Coro ã 4.Desp.<sup>s</sup> de los Instr.<sup>s</sup> Reci.<sup>do</sup>



[Coro 1º]

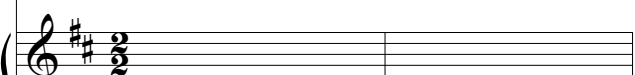
## RECITADO

[Orosia / narrador]

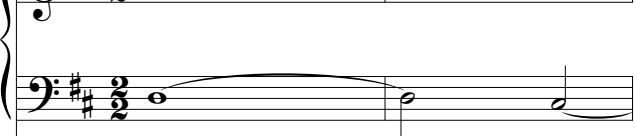
Alto  
[solo]



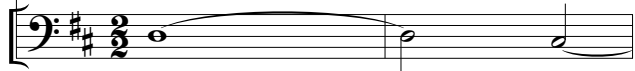
[bc]



acom.<sup>to</sup>  
[órgano]\*



acom.<sup>to</sup>  
continuo

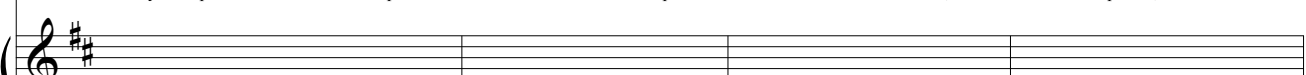


[Coro 1º]

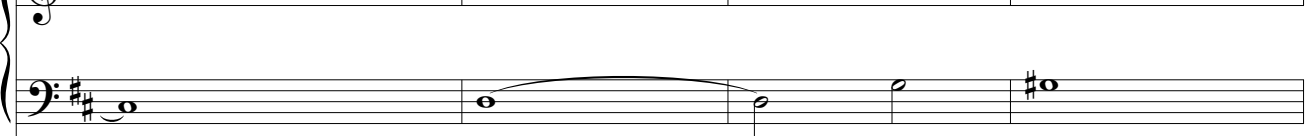
A [solo]



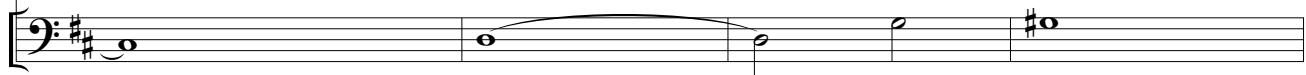
[bc]



acom.<sup>to</sup>  
[org]



acom.<sup>to</sup>  
continuo

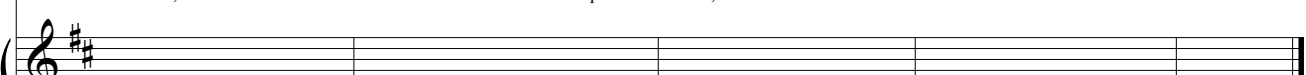


[Coro 1º]

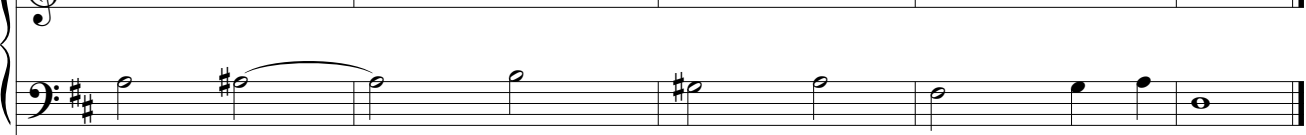
A [solo]



[bc]



acom.<sup>to</sup>  
[org]



acom.<sup>to</sup>  
continuo



\* El ms. solo indica una pauta. La mano derecha no está realizada.

Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup>. Largo

Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup>. Largo

Tiple 1º ã 4.  
Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup> de el Contralto. Largo

Tiple 2º Coro ã 4.  
Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup> del Contralto. Largo

Largo

Contralto 2º Coro ã 4.  
Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup> del Contralto 1º. Largo

Tenor 1º Coro ã 4.  
Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup> del Contralto. Largo

Baxo 1º Coro ã 4.  
Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup> de el Contralto. Largo

Largo

Largo

[ESTRIBILLO]

*Largo*

violín 1

violín 2 (oboe)

Tiple 1 [solo]  
[Orosia]

Tiple 2

Alto 1 [solo]  
[Muza]

Alto 2

Tenor

Bajo

[bc]

acomp.to  
[órgano]

acomp.to  
continuo

\* Tiples 1 y 2 y Altos 1 y 2 comparten secciones al unísono, por lo que se transcriben juntos (coro a 4), indicando las partes de solista (S 1 y A 1) como "Orosia" y "Muza". Véase notas críticas.

3

vl 1

vl 2  
(ob)

S

A

T

B

[bc]

acom<sup>to</sup>  
[org]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Muza]

[todos]

-Mu\_za soy, ca - pi - tán y cau - di - llo de\_es - ta tie - rra.

-¿Y qué pre - ten - de Mu - za tan so -

-¿Y qué pre - ten - de Mu - za tan so -

-¿Y qué pre - ten - de Mu - za tan so -

-¿Y qué pre - ten - de Mu - za tan so -

The musical score is for page 227. It features a vocal ensemble consisting of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts include Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2) which also serves as Oboe (ob), Organ (bc), and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish. The Soprano part has a vocal range of 8. The Alto part has a vocal range of 8. The Tenor part has a vocal range of 8. The Bass part has a vocal range of 8. The Organ part has a range of 8. The Continuo part has a range of 8. The score includes a rehearsal mark '3' at the beginning of the first measure. The lyrics are: '-Mu\_za soy, ca - pi - tán y cau - di - llo de\_es - ta tie - rra.' followed by '-¿Y qué pre - ten - de Mu - za tan so -' repeated for each vocal part. The instrumental parts provide harmonic support with various melodic and rhythmic patterns.

7

vl 1

vl 2 (ob)

S

- ber - bio?

[Orosia]

-No se - rá fá - cil mien - tras nues - tras vi - das de la

A

[Muza]

- ber - bio? - Ha - cer que os su - je - téis a a - ques - te Im - pe - rio.

T

8

- ber - bio?

B

- ber - bio?

[bc]

acom.<sup>to</sup>  
[org]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

6 6



*II*

vl 1

vl 2  
(ob)

S

san-gre que go-zan se-an a-sis - ti-das. Y\_a-sí to-ca\_al ar-ma con tal sa-ña, que po-da-mos de-cir: ¡San-

A

T

B

[bc]

acom.<sup>to</sup>  
[org]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

Detailed description: This is a musical score for a page numbered 229. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal parts (S, A, T, B) are written in treble clef, while the basso continuo (acom.<sup>to</sup> continuo) is in bass clef. The instrumental parts (vl 1, vl 2 (ob), [bc], and acom.<sup>to</sup> [org]) are also in treble clef. The lyrics are in Spanish and are only present in the Soprano part. The score is divided into four measures. The first measure contains the lyrics 'san-gre que go-zan se-an a-sis - ti-das. Y\_a-sí to-ca\_al'. The second measure contains 'ar-ma con tal sa-ña, que po-da-mos de-cir: ¡San-'. The third and fourth measures contain the continuation of the lyrics. The instrumental parts provide harmonic support for the vocal lines.

15  $\left(\frac{2}{4}\right)$  *Allegro*

vl 1

vl 2 (ob)

S

- tia - go, cie - rra\_Es - pa - ña! - ¡San - tia - go, cie - rra\_Es - pa - ña! ¡Ar - ma!, ¡gue - rra!,

A

[todos]

- ¡San - tia - go, cie - rra\_Es - pa - ña! ¡Ar - ma!, ¡gue - rra!,

T

8

- ¡San - tia - go, cie - rra\_Es - pa - ña! ¡Ar - ma!, ¡gue - rra!,

B

- ¡San - tia - go, cie - rra\_Es - pa - ña! ¡Ar - ma!, ¡gue - rra!,

[bc]

acom<sup>to</sup>  
[org]

acom<sup>to</sup>  
continuo

6 6

20

vl 1

vl 2 (ob)

S

A

T

B

[bc]

acom<sup>to</sup>  
[org]

acom<sup>to</sup>  
continuo

¡gue - rra!, jar - ma!, jar - ma!, ¡gue - rra!, ¡gue - rra!

¡gue - rra!, jar - ma!, jar - ma!, ¡gue - rra!, ¡gue - rra!,

¡gue - rra!, jar - ma!, jar - ma!, ¡gue - rra!, ¡gue - rra!,

¡gue - rra!, jar - ma!, jar - ma!, ¡gue - rra!, ¡gue - rra!,

25

vl 1

vl 2 (ob)

S

S [coro]

A

A [coro]

T

B

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

jar - ma! Re - sue - ne\_el cla - rín, res - pon - da la trom - pe - ta,

jar - ma! Re - sue - ne\_el cla - rín, res - pon - da la trom -

jar - ma! Re - sue - ne\_el cla - rín, res - pon - da la trom -

jar - ma! Re - sue - ne\_el cla - rín, res - pon - da la trom -

jar - ma! Re - sue - ne\_el cla - rín, res - pon - da la trom -

jar - ma! Re - sue - ne\_el cla - rín, res - pon - da la trom -



38

vl 1

vl 2  
(ob)

> S

[unis]

ca - ja\_y los tim - ba - les y se - an nues-tras vo - ces ge - ne - ra - les las que re - pi - tan

> A

[unis]

ca - ja\_y los tim - ba - les y se - an nues-tras vo - ces ge - ne - ra - les las que re - pi - tan

T

8

ca - ja\_y los tim - ba - les y se - an nues-tras vo - ces ge - ne - ra - les las que re - pi - tan

B

ca - ja\_y los tim - ba - les y se - an nues-tras vo - ces ge - ne - ra - les las que re - pi - tan

[bc]

acom<sup>to</sup>  
[org]

acom<sup>to</sup>  
continuo

44

vl 1

vl 2  
(ob)

S  
en el cie-lo\_y tie - rra: ¡ar - ma!, ¡gue-rra!, ¡gue-rra!, ¡ar - ma!,

A  
en el cie-lo\_y tie - rra: ¡ar - ma!, ¡gue-rra!, ¡gue-rra!, ¡ar - ma!,

T  
8  
en el cie-lo\_y tie - rra: ¡ar - ma!, ¡gue-rra!, ¡gue-rra!, ¡ar - ma!,

B  
en el cie-lo\_y tie - rra: ¡ar - ma!, ¡gue-rra!, ¡gue-rra!, ¡ar - ma!,

[bc]

acom<sup>to</sup>  
[org]

acom<sup>to</sup>  
continuo

51 *(C) Despacio*

vl 1

vl 2 (ob)

S

A

T

B

[bc]

acom.<sup>to</sup> [org]

acom.<sup>to</sup> continuo

*[Orosia]*

*[Muza]*

*Largo*

jar - ma!, ¡gue-rra!, ¡gue-rra! , - ma! -¡Cie\_los, pie-dad!,

jar - ma!, ¡gue-rra!, ¡gue-rra!, jar - ma! -¡Cle-men-cia, cie-los!,

jar - ma!, ¡gue-rra!, ¡gue-rra!, jar - ma! ¡Buen Dios, me\_am-pa -

jar - ma!, ¡gue-rra!, ¡gue-rra!, jar-ma!

6 6



56

vl 1

vl 2 (ob)

S

[Orosia]

que so-mos los que las vi-das os da-mos y so-lo por-que con-ti - go vi - va - mos.

A

[Muza]

que so-mos los que las vi-das os da-mos y so-lo por-que con-ti - go vi - va - mos.

T

8 -rad!, que so-mos los que las vi-das os da-mos y so-lo por-que con-ti - go vi - va - mos.

B

¡Me\_a-sis-tid, buen Dios!, que so-mos los que las vi-das os da-mos y so-lo por-que con-ti - go vi - va - mos.

[bc]

acom<sup>to</sup>  
[org]

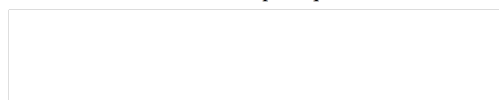
acom<sup>to</sup>  
continuo

6 5

6 5 6 4

Reci.<sup>do</sup>

Ya pues que la so ber bia



Reci.<sup>do</sup>

Ya pues

Reci.<sup>do</sup>

RECITADO  
[Muza]

Alto  
[solo]

-Ya pues que la so - ber-bia de\_in - dó - mi - tos cris -

[bc]

acom.p.to  
[órgano]\*

Ya pues

acom.p.to  
continuo

3

A [solo]

- tia-nos ren-di-da ya-ce al fu-ror ar-dien-te de los ma-ho-me-ta-nos, pe-ne - trad lo\_in-trin-ca-do de\_e-sas pe-ñas por si\_al-guiense\_es-

[bc]

acom.p.to  
[órgano]

acom.p.to  
continuo

8

A [solo]

- con-de\_en-tre sus bre-ñas, mas a - lli se des-cu-bre\_u-na cris - tia-na que más pa-re-ce di - vi-na que no\_hu-ma-na.

[bc]

acom.p.to  
[órgano]

acom.p.to  
continuo

5 6

\* El ms. solo indica una pauta. La mano derecha no está realizada.

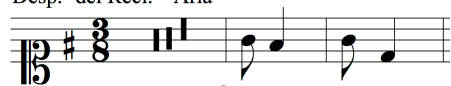
Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup> Aria



Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup> Aria



Desp.<sup>s</sup> del Reci.<sup>do</sup> Aria



*Que es tu in ten to*

Aria



Aria



## ARIA

violín 1



violín 2  
(oboe)



Tiple  
[solo]



[bc]

acom.<sup>to</sup>  
[órgano]



acom.<sup>to</sup>  
continuo



≡

5

vl 1



vl 2  
(ob)



S [solo]



[bc]

acom.<sup>to</sup>  
[org]



acom.<sup>to</sup>  
continuo



13

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo] *[Orosia]*  
 ¿Qué es tu in - ten - to, fie - ra in - hu - ma - na? Si es que triun - far pre - ten - des, de mí no lo has

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

3



21

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]  
 de lo - grar que, aun - que soy tem - pra - na, hay quien de - fien - de mi ho - nor pa - ra sí.

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

29

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

6

37

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

¿Qué es tu in - ten - to, fie - ra in - hu - ma - na? Si es que triun - far pre - ten - des, de

45

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

mi no lo has de lo - grar que, aun - que soy tem - pra - na, hay quien de - fien - de mi ho -

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

53

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

-nor pa - ra sí. ¿Qué es tu in - ten - to, fie - ra in - hu - ma - na? Si es que triun - far pre - ten - des, de

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

61

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acom.<sup>to</sup> [org]

acom.<sup>to</sup> continuo

mi no lo has de lo - grar que, aun - que - soy tem - pra-na, hay quien de - fien - de mi ho -

69

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acom.<sup>to</sup> [org]

acom.<sup>to</sup> continuo

-nor pa - ra sí, mi ho - nor pa - ra sí.

77

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

1.

85

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

Y, aun - que me mi - ras mu - jer y hu - ma - na, sa - be que vi - ve o - tro due - ño a - quí

1.



93

vl 1

vl 2  
(ob)

S [solo]

al que no pue - de tu as - tu - cia y tu lla - ma e - char - le de pe - cho que rei - na, que rei - na por

[bc]

acom.<sup>to</sup>  
[org]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

101

vl 1

vl 2  
(ob)

S [solo]

sí, e - char - le del pe - cho que rei - na por sí, que rei - na por sí.

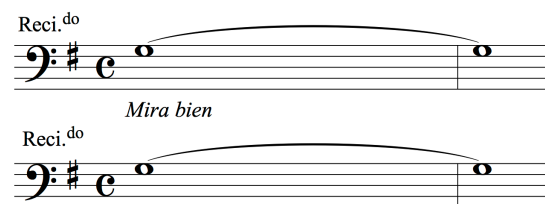
[bc]

acom.<sup>to</sup>  
[org]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

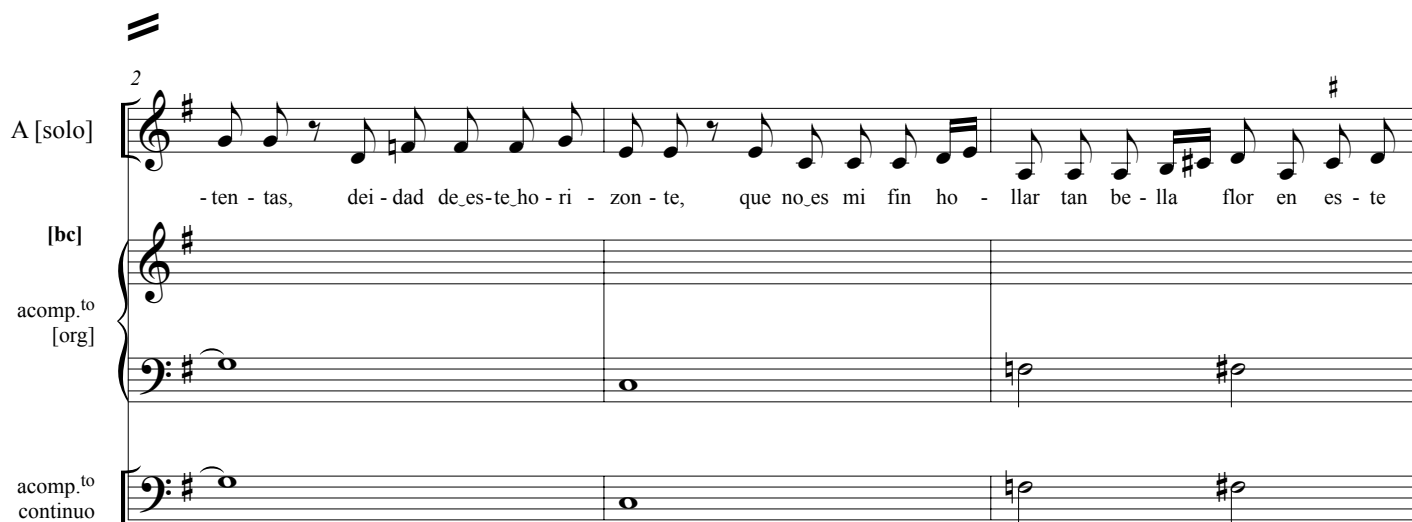
[DC, luego al recitado]

Desp.<sup>s</sup> de la Aria del Tiple. Reci.<sup>do</sup>



## RECITADO

[Muza]



\* El ms. indica solamente una pauta. La mano derecha no está realizada.

9

A [solo]

[bc]

acom.to  
[org]

acom.to  
continuo

- de - za, y\_a que lo - gres en tá - la - mo mu - lli - do tan di - cho - so los a - mo - res que te\_o -

==

12

A [solo]

[bc]

acom.to  
[org]

acom.to  
continuo

- fre - ce quien de - se - a ser - tu\_es - po - so; mas si cie - ga y\_obs - ti - na - da a mi fin no con - des -

==

15

A [solo]

[bc]

acom.to  
[org]

acom.to  
continuo

- cien - des, ha - ré que te cor - ten la cer - viz: ¡res - pon - de lo que\_en - tien - des!

# 3

Aria Grave



Aria Grave



Aria Grave



Aria Grave



Aria Grave



ARIA  
Grave

violín 1



violín 2  
(oboe)



Tiple  
[solo]



[bc]

acomp.to  
[órgano]



acomp.to  
continuo



2



4

vl 1



vl 2  
(ob)

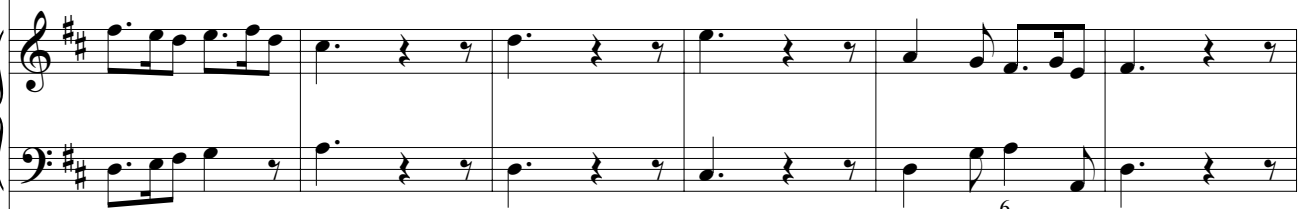


S [solo]



[bc]

acomp.to  
[org]



acomp.to  
continuo



10

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acom. to [org]

acom. to continuo

*p* *f* *p* **[Orosia]**

-Si mi ca - be - za le quie - res lle -

3 6 4

16

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acom. to [org]

acom. to continuo

-var a e - se tu rey a quien quie - res ser - vir, cór - ta - la lue - go, pues so - lo el mo - rir mi al - ma de -

3

21

vl 1

vl 2  
(ob)

S [solo]

- se - a pa - ra go - zar.

[bc]

acom. to  
[org]

acom. to  
continuo

3 6 7

27

vl 1

vl 2  
(ob)

S [solo]

-Si mi ca - be - za le quie - res lle - var a\_e - se tu

[bc]

acom. to  
[org]

acom. to  
continuo

3 6 4

31

vl 1

vl 2  
(ob)

S [solo]

re - y a quien quie - res ser - vir, cór - ta - la lue - go, pues so - lo el mo - rir mi al - ma de -

[bc]

acom. to  
[org]

acom. to  
continuo

35

vl 1

vl 2  
(ob)

S [solo]

- se - a pa - ra go - zar; cór - ta - la lue - go, cór - ta - la

[bc]

acom. to  
[org]

acom. to  
continuo

6

39

vl 1

vl 2  
(ob)

S [solo]

lue - go, pues so - lo el mo - rir mi al - ma de - se - a, mi al - ma de -

[bc]

acom. to  
[org]

acom. to  
continuo

3 3

43

vl 1

vl 2  
(ob)

S [solo]

- se - a pa - ra go - zar.

[bc]

acom. to  
[org]

acom. to  
continuo

3 2 6



49

1.

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acom. to [org]

acom. to continuo

Y, si tú quie - res, le pue - des de -

3 6 4 6 #6

55

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acom. to [org]

acom. to continuo

-cir que si mi be - lle - za qui - sie - re al-can - zar, del mal que yo mue - ro se ha

59

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

de mo - rir, y yo te pro - me - to fe - li - ce\_el rei - nar, y yo te pro -

3 6 5 #3

63

vl 1

vl 2 (ob)

S [solo]

[bc]

acomp.<sup>to</sup> [org]

acomp.<sup>to</sup> continuo

-me - to fe - li - ce\_el rei - nar, fe - li - ce\_el rei - nar.

6 6 3 6 4 3 6 4

2.

Remate All° todos



Remate todos All°



Remate All°



Desp° de la ultima Aria del tiple. Remate All°



Desp° de la Aria del tiple. Remate All°



Desp° de la ultima Aria del Tiple. Remate All°



Desp° de la ultima Aria del tiple. Remate All°



Desp° de la ultima Aria del tiple. Remate All°



Remate Allegro



Remate All°



## REMATE

*Allegro*

violín 1



violín 2  
(oboe)



Tiple  
[solo]



Tiple  
[coro]



Alto  
[solo]



Alto  
[coro]



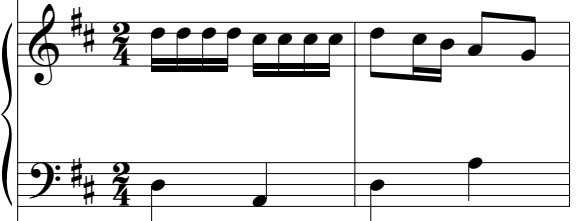
Tenor



Bajo



acomp.to  
[órgano]



[bc]

acomp.to  
continuo



3

vl 1

vl 2 (ob)

> S

[todos]

triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!, su fren - te co - ro - ne triun - fan - te dia -

> A

[todos]

triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!, su fren - te co - ro - ne triun - fan - te dia -

T

8

triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!, su fren - te co - ro - ne triun - fan - te dia -

B

triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!, su fren - te co - ro - ne triun - fan - te dia -

acom<sup>to</sup>  
[org]

[bc]

acom<sup>to</sup>  
continuo

4

10

vl 1

vl 2  
(ob)

S

- de - ma. ¡Que vi - va!, ¡que triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!,

A

- de - ma. ¡Que vi - va!, ¡que triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!,

T

8 - de - ma. ¡Que vi - va!, ¡que triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!,

B

- de - ma. ¡Que vi - va!, ¡que triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!,

acom<sup>to</sup>  
[org]

[bc]  
acom<sup>to</sup>  
continuo

4

17

vl 1

vl 2  
(ob)

S

A

T

B

acom<sup>to</sup>  
[org]

[bc]  
acom<sup>to</sup>  
continuo

¡que vi - va!, ¡que triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!, su

¡que vi - va!, ¡que triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!, su

¡que vi - va!, ¡que triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!, su

¡que vi - va!, ¡que triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!, su

Detailed description: This is a page of a musical score, page 258. It contains measures 17 through 22. The score is written for a full orchestra and vocal ensemble. The instruments and voices are: Violin 1, Violin 2/Oboe, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (acom<sup>to</sup> [org]), and Continuo ([bc] acom<sup>to</sup> continuo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics in Spanish: '¡que vi - va!, ¡que triun - fe!, ¡que rei - ne!, ¡que ven - za!, su'. The organ and continuo parts provide harmonic support. The violin parts have melodic and rhythmic lines.

23

vl 1

vl 2 (ob)

S

A

T

B

fren - te co - ro - ne triun - fan - te dia - de - ma, triun - fan - te dia -

fren - te co - ro - ne triun - fan - te dia - de - ma, triun - fan - te dia -

fren - te co - ro - ne triun - fan - te dia - de - ma, triun - fan - te dia -

fren - te co - ro - ne triun - fan - te dia - de - ma, triun - fan - te dia -

acom<sup>to</sup>  
[org]

6

[bc]

acom<sup>to</sup>  
continuo

6

28

vl 1

vl 2  
(ob)

S

- de - ma, triun - fan - te dia - de - ma.

A

- de - ma, triun - fan - te dia - de - ma.

T

8 - de - ma, triun - fan - te dia - de - ma.

B

- de - ma, triun - fan - te dia - de - ma.

acom<sup>to</sup>  
[org]

[bc]

acom<sup>to</sup>  
continuo

4 6 4



## En el portal de Belén

Villancico "de chanza" al Nacimiento, a 4 con instrumentos (1742)

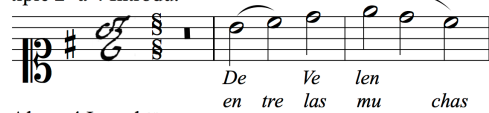
D.<sup>n</sup> Joseph Conejos [Igual] (\*1709)

E-J, 561

tiple 1.<sup>o</sup> Introdu.<sup>on</sup> a 4



tiple 2.<sup>o</sup> a 4 Introdu.<sup>on</sup>



Alto a 4 Introd.<sup>on</sup>



Thenor a 4 Introdu.<sup>on</sup>



Vajo al 4 al Nacim.<sup>to</sup> Introd.<sup>on</sup>



Acomp.<sup>to</sup> a 4 al Naci.<sup>to</sup> Introd.<sup>on</sup>

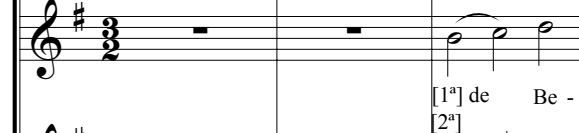


## INTRODUCCIÓN, a 4

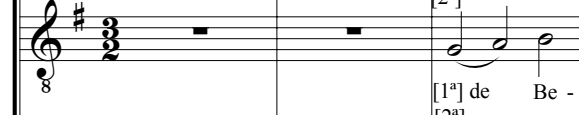
Tiple 1



Tiple 2



Alto



Tenor



[bc]

bajo



acomp.<sup>to</sup>



4

S 1

S 2

A

T

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>

los za - ga - les; quie - ren [ha - cer];\*

-lén; y za - ga - las;

-lén; y za - ga - las;

los za - ga - les; quie - ren ha cer

6



11

S 1

S 2

A

T

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>

u - na nue - va; u - na

de vi - sio - nes; con - tra - dan - za, u - na

de vi - sio - nes; con - tra - dan - za, u - na

u - na nue - va; u - na

6

\* c. 10, en el ms. "formar"

18

S 1

nue - va con - tra - dan - za.

S 2

nue - va con - tra - dan - za.

A

8 nue - va con - tra - dan - za.

T

8 nue - va con - tra - dan - za.

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>

1ª. En el portal de Belén  
los zagales y zagalas  
quieren hacer de visiones  
una nueva contradanza.

2ª. Discurriendo entre las muchas  
que se ven en partes varias  
van entrando las que sobran  
y aún son muchas las que faltan.

Introd.<sup>on</sup>



Estribillo



Pues ya pues ya to do es

Estribillo



Pues ya ya pues

Estriv.º



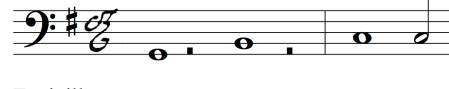
Pues ya pues ya to do es

Estri.º



Pues ya ya

Estriv.º



Estrivillo



## ESTRIBILLO

violín



Tiple 1



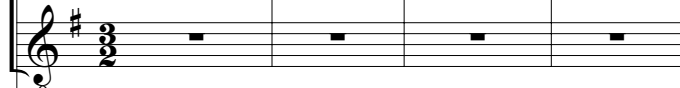
Tiple 2



Alto

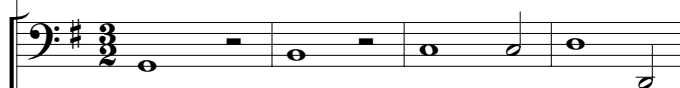


Tenor



[bc]

b



acomp.to



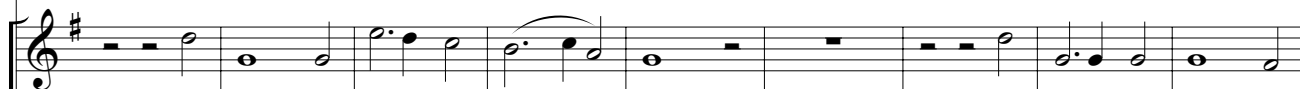
6

5

vl



S 1



Pues ya, pues ya to-do es bai - les, pues ya to do es bai - les

S 2



Pues ya, ya, pues ya to do es bai - les;

A



Pues ya, pues ya to do es bai - les;

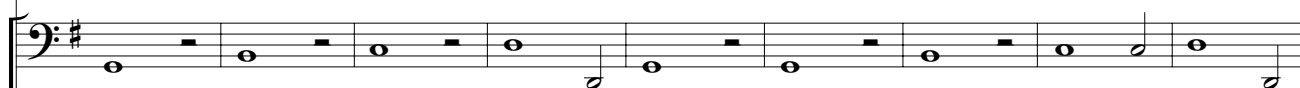
T



Pues ya, ya, ya, pues ya to do es bai - les;

[bc]

b



acomp.to



6 5  
4 3

14

vl

S 1

en ca - lles y pla - zas, za ga - les, za - ga - las,

S 2

A

T

[bc]

b

acompt

6 5

==

23

vl

S 1

va - ya un bai - le del mun - do, tán, ta - ran-tan -

S 2

ta - ran-tan - tán, tán, tán,

A

ta - ran-tan - tán, tán,

T

[bc]

b

acompt

6 6

32

vl

S 1

S 2

A

T

[bc]

b

acompt.o

5 6 5 6 5

-tán, tán, tán, tán, tán, va - ya un bai - le del mun - do,

ta - ran-tan - tán, tán,

tán, tán, tán, tán,

tán, ta - ran-tan - tán, tán,

41

vl

S 1

S 2

A

T

[bc]

b

acompt.o

que se - rá mo - ji - gan - ga.

ti - rin-tin - tín, tín,



68

vl

S 1

-gan - ga. Pe - ro\_a - ques - ta fies - ta, fies - ta, un ga - llo\_em - ba - ra - za,em - ba - ra - za

S 2

-gan - ga.

A

-gan - ga.

T

[bc]

b

acompt.

#3

==

77

vl

S 1

con su que - re - qué, que - re - qué, qué, qué, que - re - qué, qué, que\_a to - dos es - pan - ta.

S 2

A

T

[bc]

b

acompt.



86

vl

S 1

S 2

A

T

[bc]

b

acompt.

¡E - a, za - ga - las!, tam - bién en la dan -

¡E - a!, ¡e - a, za - ga - las!, tam - bién en la dan -

¡E - a, pas - to - res!, ten - ga en - tra - da el ga - llo tam - bién en la

¡E - a, pas - to - res!, ten - ga en - tra - da el ga - llo tam - bién en la



95

vl

S 1

S 2

A

T

[bc]

b

acompt.

- za y pa - gue su a rro - jo can - tan - do con ga - na: ¡Va ya, se - ñor ga - llo!, ¡se - ñor ga - llo, va - ya!

- za

dan - za.

dan - za.

6 6 6

104

vl

S 1

ca - ra - qué, ca - ra - qué, ca - ra - qué, un po - co con do - nai - re y gra - cia.

S 2

A

8

T

8

[bc]

b

acompt.to

#6 #3

==

114

vl

S 1

Ta - ran - tán, que va el que-re- qué, qué, qué, qué, qué, qué, qué, qué,

S 2

Ta - ran - tán,

A

8

tán, tán, tán, ti - rin - tín,

T

8

- tán, tán, tán, ti - rin -

[bc]

b

acompt.to

#3 6

124

vl

S 1

S 2

A

T

[bc]

b

acom.to

ti - rin - tén, que su\_ho-ra le lla - ma, ti - rin - tén,

ti - rin tén, tén, ta - ran - tán, que se pasma\_yno quie - re,

tén, tén, tén, ta - ran - tán, que se pasma\_yno quie - re,

- tén, tén, tén, ta - ran - tán, tán, tán, ti - rin -

6

135

vl

S 1

S 2

A

T

[bc]

b

acom.to

ti - rin - tén, en - trar en la dan - za ti - rin - tén, tén, en - trar en la dan - za.

ti - rin - tén, tén, tén, tén, ti - rin - tén, en - trar en la dan - za.

ti - rin - tén, ti - rin - tén, en - trar en la dan - za, en la dan - za.

- tén, en - trar en la dan - za, dan - za, ti - rin - tén, en - trar en la dan - za, en la dan - za.

# RECITADO

Recd.º

Es po si ble me

Rec.do

[Tiple]\*

[bc]

acomp.to

Es po-si - ble me ve - a con ul-tra - je, en - cen -

b 5

==

[S]

- di - do me sien - to de co - ra - je, me mi - ro trans - for -

[bc]

acomp.to

4  
2

==

[S]

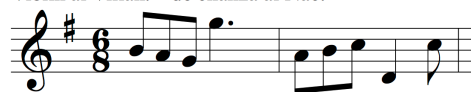
-ma - do, pues de blan - co, me han pues - to co - lo - ra - do.

[bc]

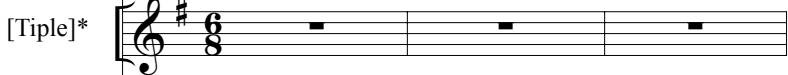
acomp.to

\* El recitado está anotado en el ms. en el papel del Tenor

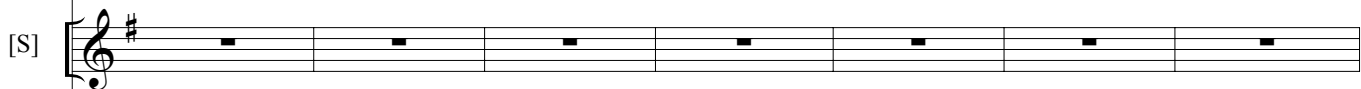
Violin al Villan.<sup>co</sup> de chanza al Nac.<sup>to</sup>



## ARIA



==



==



-¡Oí ga, se - ñor ga - llo!, ¡se - ñor ga - llo!, por más que yo ca - llo, por más que yo



\* El aria está escrita en el ms. en el papel del Tenor

18

v1

[S]

[bc]

b

acompt.

ca - llo, yo lo des-per - ta - ré, yo lo des-per - ta - ré y\_ha - ré yo: qué, qué, qué, que-re-



25

v1

[S]

[bc]

b

acompt.

-qué, qué, qué, qué, qué, qué, qué, que-re - qué, qué, qué, qué, qué, qué, qué, que\_a - la - be\_al Se - ñor, y\_ha-



32

v1

[S]

[bc]

b

acompt.

- ré yo: qué, que-re - qué, que-re - qué, qué, qué, que\_a - la - be\_al Se - ñor, qué,

# 6

39

v1

[S]

qué, que\_a - la - be\_al Se - ñor.

[bc]

b

acomp.to

46

v1

[S]

-¡Oí - ga!,

[bc]

b

acomp.to

53

v1

[S]

¡oi - ga!, ¡oi - ga, se - ñor ga - llo!, ¡se - ñor ga - llo!, por más que yo ca - llo, por más que yo

[bc]

b

acomp.to

\* En el ms. aparecen tres notas distintas. Véase notas críticas.

60

v1

[S]

[bc]

b

acompt.

ca - llo, yo lo des-per - ta - ré, yo lo des-per - ta - ré, y\_ha - ré yo: qué, qué, que-re -



67

v1

[S]

[bc]

b

acompt.

-qué, qué, que-re - qué, que\_a - la - be\_al Se - ñor, qué, que-re - qué, qué, que-re - qué, que\_a - la - be\_al Se -



74

v1

[S]

[bc]

b

acompt.

-ñor, y\_ha - ré yo: qué, qué, qué, que-re - qué, qué, qué, qué, qué, qué, qué, que-re - qué, qué, qué, qué, qué, qué, qué,



81

v1

[S]

[bc]

b

acompt.

qué, que\_a - la - be\_al Se - ñor, qué, que-re - qué, [qué], qué, qué, que\_a - la - be\_al Se-



88

v1

[S]

[bc]

b

acompt.

-ñor.



95

v1

[S]

[bc]

b

acompt.

-¡E - a, de - se pri - sa!, pues

102

v1

[S]

[bc]

b

acompt

6

to - can a mi - sa y voy a\_a - vi - sar que lo\_han de pe - lar, ¡a fe!, ¡a

109

v1

[S]

[bc]

b

acompt

fe!, ¡a fe de quien soy!, que voy a\_a-vi-sar y lo\_han de pe-lar, ¡a fe de quien soy!, ¡a fe!, ¡a

116

v1

[S]

[bc]

b

acompt

fe!, ¡a fe de quien soy!, ¡a fe!, ¡a fe de quien soy!

## Bárbaro rey, detente

Villancico a los Santos Reyes, a 5 con dos violines y bajón (1743)

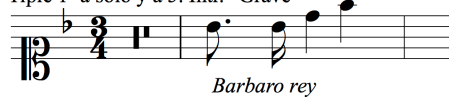
[Joseph] Conejos [Igual] (\*1709)

E-J, 565

Vio.<sup>n</sup> Intr.<sup>n</sup> Grave



Tiple 1<sup>o</sup> a solo y a 5. Intr.<sup>n</sup> Grave



Barbaro rey

Tiple 2<sup>o</sup>. Intr.<sup>n</sup> Grave



Deten te

Tiple 3<sup>o</sup>. Intr.<sup>n</sup> Grave



Que corage mueve

Contralto a 5. Intr.<sup>n</sup> Grave



Que corage mueve

Tenor a 5. Intr.<sup>n</sup> Garve



Que corage muebe

Vajon a 5. Intr.<sup>n</sup> Grave



ACom.<sup>to</sup> a 5. Intr.<sup>n</sup> Grave



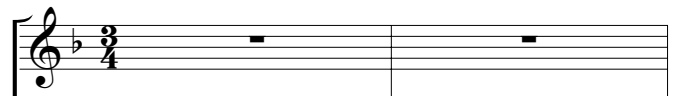
## INTRODUCCIÓN

Grave

violín



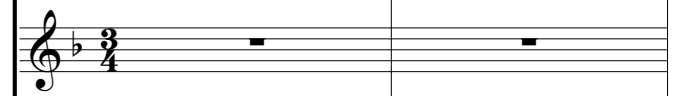
Tiple 1



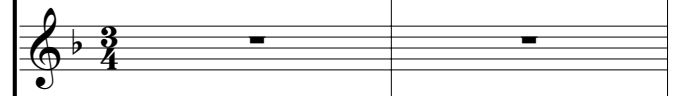
Tiple 2



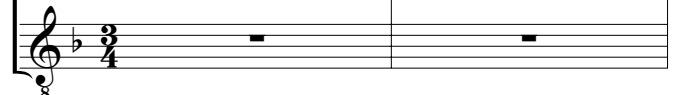
Tiple 3



Alto



Tenor



[bc]

bajón



acom.<sup>to</sup>



3

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bcl]

bajón

acom.<sup>to</sup>

8

6

7

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bcl]

bajón

acom.<sup>to</sup>

8

Bár - ba-ro rey, ¡de - ten - te!

¡de - ten - te!

6

6

11

vi

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>10</sup>

¿Qué co - ra - je mue - ve

el o - dio\_in - sa - cia - ble de tu pe - cho;

¿Qué co - ra - je mue - ve; el o - dio\_in - sa - cia - ble de tu pe - cho

¿Qué co - ra - je mue - ve;

¿Qué co - ra - je mue - ve;

¿Qué co - ra - je mue - ve;

15

vi

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>10</sup>

pa - ra rom - per las hues - tes a\_un mo - nar - ca que\_es in - cre - a - do\_au - tor del u - ni -

pa - ra rom - per las hues - tes a\_un mo - nar - ca que\_es in - cre - a - do\_au - tor del u - ni -

pa - ra rom - per las hues - tes a\_un mo - nar - ca que\_es in - cre - a - do\_au - tor del u - ni -

pa - ra rom - per las hues - tes a\_un mo - nar - ca que\_es in - cre - a - do\_au - tor del u - ni -

pa - ra rom - per las hues - tes a\_un mo - nar - ca que\_es in - cre - a - do\_au - tor del u - ni -



27

vi

S 1

quien con po-der su - pre - mo;

S 2

-pre - mo

fran - que - a al hom-bre el

S 3

-pre - mo

fran - que - a al hom-bre el

A

-pre - mo

fran - que - a al hom-bre el

T

-pre - mo

fran - que - a al hom-bre el

[bcl]

8 -pre - mo

fran - que - a al hom-bre el

bajón

acom.<sup>to</sup>

por-que en ca - os de cul - pas

rei - no de las lu - ces

por-que en ca - os de cul - pas

rei - no de las lu - ces

por-que en ca - os de cul - pas

rei - no de las lu - ces

por-que en ca - os de cul - pas

rei - no de las lu - ces

por-que en ca - os de cul - pas

32

vi

S 1

vi - ve cie - go?

S 2

vi - ve cie - go?

S 3

vi - ve cie - go?

A

vi - ve cie - go?

T

vi - ve cie - go?

[bcl]

8 vi - ve cie - go?

bajón

acom.<sup>to</sup>

Sus - pen - de el re - be - lión de tus im - pul - sos,

No te - mas que te u -

Sus - pen - de el re - be - lión de tus im - pul - sos,

36

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

- sur-pe-el mor - tal rei - no

quien da\_en el cie - lo

la\_in-mor - tal es - to - la

que ci - ñe\_a su - po -

quien da\_en el cie - lo

la\_in-mor - tal [es - to - la]\*

que ci - ñe\_a su - po -

quien da\_en el cie - lo

la\_in-mor - tal es - to - la

que ci - ñe\_a su - po -

quien da\_en el cie - lo

la\_in-mor - tal es - to - la

que ci - ñe\_a su - po -

6 3 3 6

40

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

- der con ser in - men - so,

que ci - ñe\_a su - po -

der con ser in - men - so.

- der con ser in - men - so,

que ci - ñe\_a su - po -

der con ser in - men - so.

- der con ser in - men - so,

que ci - ñe\_a su - po -

der con ser in - men - so.

- der con ser in - men - so,

que ci - ñe\_a su - po -

der con ser in - men - so.

# 3 3 3 4

\* c. 38, en el ms. "corona"



Estr.<sup>llo</sup> Alle.<sup>o</sup>

Es.<sup>llo</sup>

Su ge ta es [sa]

Estr.<sup>llo</sup>

Re fre na es [sa]

Estr.<sup>llo</sup>

Re fre na es sa

Estr.<sup>llo</sup>

Re fre na es [sa]

Es.<sup>llo</sup>

Re fre na es sa

Estr.<sup>llo</sup> Alleg.<sup>o</sup>

Estr.<sup>llo</sup> Allegro

## ESTRIBILLO

*Allegro*

violín

Tiple 1

Tiple 2

Tiple 3

Alto

Tenor

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

4

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

6

6

10

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

- sa fu - ria, o - cul - ta\_e - se ce - ño, re - fre - na\_e - sa i - ra, re - pri - me\_e -

Su - je - ta\_e -

16

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

6 6 6

22

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

se a - lien - to, que el rey a quien bus - ca tu en - ga - ño so - ber - bio es un in -

- ven - ci - ble, di - vi - no gue - rre - ro, que do - ma el or - gu - llo del más al -

28

vi

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.p.<sup>to</sup>

6 6 5

34

vi

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.p.<sup>to</sup>

40

vi

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

46

vi

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

6

- ber - bio es un in - ven - ci - ble di - vi - no gue - rre - ro, gue -

- ber - bio es un in - ven - ci - ble, di - vi - no gue - rre - ro, gue -

- ber - bio es un in - ven - ci - ble, di - vi - no gue - rre - ro, gue -

- ber - bio es un in - ven - ci - ble, di - vi - no gue -

- ber - bio es un in - ven - ci - ble, di - vi - no gue -

- ber - bio es un in - ven - ci - ble, di - vi - no gue - rre - ro, gue -

- rre - ro. ¿Y qué es pa - ra el hom - bre?;

- rre - ro. Re - den - tor su - pre - mo, su - pre - mo;

- rre - ro. Re - den - tor su - pre - mo;

- rre - ro. Re - den - tor su - pre - mo, su - pre - mo;

- rre - ro. Re - den - tor su - pre - mo, su - pre - mo;

- rre - ro. Re - den - tor su - pre - mo, su - pre - mo;

52

vl

S 1

tra - je le\_a - dor - na?;

S 2

Hu - ma - no\_y gro - se - ro, gro - se - ro;

S 3

Hu - ma - no\_y gro - se - ro, gro - se - ro;

A

hu - ma - no\_y gro - se - ro;

T

[bc]

8 Hu - ma - no\_y gro - se - ro, gro - se - ro;

bajón

acom.<sup>to</sup>

6

58

vl

S 1

ser?;

Vie - ne\_a sal - var;

S 2

El po - der e - ter - no;

por quien

S 3

por quien

A

por quien

T

[bc]

8 El po - der e - ter - no; por quien

bajón

acom.<sup>to</sup>

6 #3

64

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

es; y ha de pa - gar por mí mes -

es; por mí mes - mo, por mí mes -

es; por mí mes - mo, por mí mes -

es; por mí mes - mo, por mí mes -

es; por mí mes - mo, por mí mes -

es; por mí mes - mo, por mí mes -

#3 b3 6

70

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

-mo. Pues pós - tre - se\_e - sa fu - ria, a - sién - te - se\_e - se ce - ño, o - prí - ma -

-mo.

-mo.

-mo.

-mo.

-mo.

76

vl

S 1

-se\_e-sa i - ra, so - sié - gue - se\_e - se\_a - lien - to.

S 2

In - gra - to, cruel He - ro - des, fa -

S 3

A

T

[bc]

bajón

acomp.<sup>to</sup>

5

6

82

vl

S 1

-tal mons - truo\_a - va - rien - to;

S 2

y\_al prín - ci-pe glo - rio - so, pri -

S 3

A

T

[bc]

bajón

acomp.<sup>to</sup>

6

6

6

b 3



88

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acomp.<sup>to</sup>

-mer mo - nar - ca vues - tro, ren - did - le\_en o - bla - cio - nes la víc - ti - ma del

vues - tro; ren - did - le\_en o - bla - cio - nes la

3 6 6

94

vl

S 1

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acomp.<sup>to</sup>

y pues vie - ne\_a sa - ca - ros del du - ro cau - ti -

pe - cho, del pe - cho, y pues vie - ne\_a sa - ca - ros del

pe - cho, del pe - cho del pe - cho;

víc - ti - ma del pe - cho, del pe - cho;

víc - ti - ma del pe - cho, del pe - cho;

6 6

100

vl

S 1

- ve - rio, cau - ti - ve - rio. Su - je - ta\_e - sa fu - ria,

S 2

du - ro cau - ti - ve - rio.

S 3

del du - ro cau - ti - ve - rio.

A

del du - ro cau - ti - ve - rio.

T

del du - ro cau - ti - ve - rio.

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

6

106

vl

S 1

o - cul - ta\_e - se ce - ño, re - fre - na\_e - sa i - ra, re - pri - me\_e - se\_a - lien - to.

S 2

S 3

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>



COPLAS, a solo

*Despacio*

Cop.<sup>s</sup> aes.<sup>o</sup>

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

A te [zando]

Cop.<sup>s</sup> aes.<sup>o</sup>

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> De go [llo]

Cop.<sup>s</sup> a solo

1<sup>a</sup> Ya quel cru el mal [vado]

Cop.<sup>s</sup> aes.<sup>o</sup>

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

Cop.<sup>s</sup> Des.<sup>o</sup>

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

violin

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>

Tiple 1

Tiple 2

Alto

[bc]

bajón

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>

acom.<sup>to</sup>

1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>

4

vl

S 1

S 2

A

1<sup>a</sup>. Ya - quel cru - el, mal - va - do He - ro -

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

b 3 6 b 3

11

vl

S 1

S 2

A

[bc]  
bajón

acompt<sup>to</sup>

-des, mal - va - do ha - lló en sus in - ten - tos que - rien - do qui - tar la

6 6



17

vl

S 1

S 2

A

[bc]  
bajón

acompt<sup>to</sup>

vi - da al que es de la vi - da due - - ño, al

b 3 # 3

23  $\left(\frac{3}{4}\right)$

vl

S 1

S 2

A

[bc] bajón

acomp.to

que es de la vi - da due - ño.

$\flat 3$  6



30

vl

S 1

S 2

A

[bc] bajón

acomp.to

bár - ba - ro\_a - lien - to de ho - rro - res lle - na - ba el va - go\_he - mis - fe - rio, el va - go\_he - mis - fe -

$\natural 3$   $\sharp 3$   $\natural 3$  6

38

v1

S 1

S 2

A

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>

rio.

b 3 6

==

45

( $\frac{2}{4}$ )

v1

S 1

S 2

A

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>

*Despacio*

[1ª, 2ª]

b 3 6

53

vl

S 1

S 2

A

2ª. De-go - lló el in - fiel gran par - te de in - fan - te - rí - a al rey nue -

[bc] bajón

acompt.<sup>to</sup>

b 3 6 6



60

vl

S 1

S 2

A

- vo sin fru - to, pues la ca - be - za no en - con - tró en - tre tan - to

[bc] bajón

acompt.<sup>to</sup>

b 3



66

v1

S 1

S 2

A

cue - - - llo, no\_en - con - tró\_en - tre tan - to cue - llo.

[bc] bajón

acom.p.to

3 3 6

==

72

( $\frac{3}{4}$ )

v1

S 1

S 2

A

[2ª] Y vien - do\_el des - tro - zo fa - tal y san - grien-to llo - ra - ba Ra -

[bc] bajón

acom.p.to

3 3

79

vl

S 1

S 2

A

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

86

vl

S 1

S 2

A

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>

3 6

3 6

[al estribillo]

1ª. Y aquel cruel, malvado Herodes,  
malvado halló en sus intentos \$  
queriendo quitar la vida \$  
al que es de la vida dueño. \$

Atezando al aire \$  
su bárbaro aliento \$  
de horrores llenaba \$  
el vago hemisferio. \$

2ª. Degolló el infiel gran parte  
de infantería al rey nuevo  
sin fruto, pues la cabeza  
no encontró entre tanto cuello.

Y viendo el destrozo  
fatal y sangriento  
lloraba Raquel  
sus tiernos hijuelos.

## Como en Belén esta noche

Villancico "de chanza" al Nacimiento, a 4 con oboe y dos bajos (1744)  
M[aestr]o [Joseph] Conejos [Igual] (\*1709)

E-J, 562

Obue a Solo al 4º. Intr.<sup>n</sup>



Tiple 1º a 4. Intr.<sup>n</sup>



Co mo en Be[le]n

Tiple 2º a 4. Intr.<sup>n</sup>



Co mo en Be[le]n

Contr.to 1º a 4. Intr.<sup>n</sup>



Co mo en Be[le]n

Contralto 2º a 4. Intr.<sup>n</sup>



Co mo en Be[le]n

Baxo aparte al 4º. Intr.<sup>n</sup>



ACom.to Continuo. Intr.<sup>n</sup>



## INTRODUCCIÓN

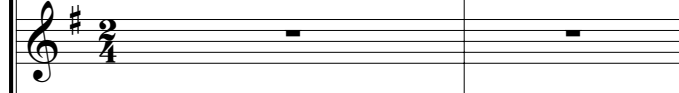
oboe



Tiple 1



Tiple 2



Alto 1

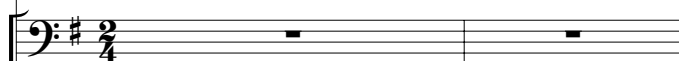


Alto 2



[bc]

bajo



acomp.to  
continuo



==

3

ob

[bc]

b

acomp.to  
continuo

9

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo

6  
4

3

15

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo

Co - mo\_en Be - lén es - ta no - che

Co - mo\_en Be - lén es - ta no - che

Co - mo\_en Be - lén es - ta no - che\_es - ta no - che

Co - mo\_en Be - lén es - ta no - che\_es - ta no - che

21

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo

los mo - li - ne - ros han vis - to

los mo - li - ne - ros han vis - to

los mo - li - ne - ros han vis - to

los mo - li - ne - ros han vis - to han vis - to

27

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo

la más co - pio - sa co - se - cha, co - se - cha con el gra - no

la más co - pio - sa co - se - cha

la más co - pio - sa co - se - cha

la más co - pio - sa co - se - cha con el gra - no

33

ob

S 1

que ha na-ci - do,

S 2

con el gra - no que ha na-ci - do,

A 1

8 con el gra - no que ha na - ci - do,

A 2

8 que ha na - ci - do, na - ci - do,

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo

39

ob

S 1

can - tan - do\_y bai - lan - do

S 2

can - tan - do\_y bai - lan - do

A 1

8 can - tan - do\_y bai - lan - do vie - nen,

A 2

8 can - tan - do\_y bai - lan - do

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo

45

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo

vie - nen a mos - trar su re - go - ci - jo,

vie - nen a mos - trar su re - go - ci - jo,

vie - nen a mos - trar su re - go - ci - jo,

vie - nen a mos - trar su re - go - ci - jo,

vie - nen a mos - trar su re - go - ci - jo, su re - go - ci - jo,

51

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo

y\_al son de\_u - na to - na - di - lla, to - na - di - lla

y\_al son de\_u - na to - na - di - lla

y\_al son de\_u - na to - na - di - lla

y\_al son de\_u - na to - na - di - lla

y\_al son de\_u - na to - na - di - lla

3

57

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo

le ce - le - bran con sus brin - - - - - cos.

le ce - le - bran con sus brin - - - - - cos.

le ce - le - bran con sus brin - - - - - cos.

le ce - le - bran con sus brin - - - - - cos.

le ce - le - bran con sus brin - cos sus brin - - - - - cos.

63

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom.<sup>to</sup>  
continuo





Estr.llo



Estr.llo



Estr.llo



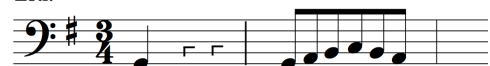
Estr.llo



Estr.llo



Estr.llo

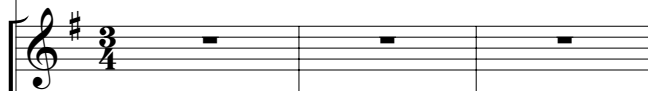


## ESTRIBILLO

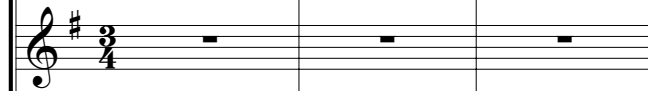
*Allegro*



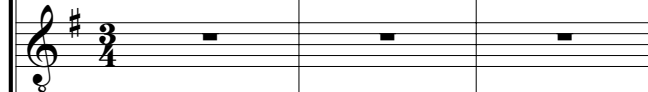
Tiple 1



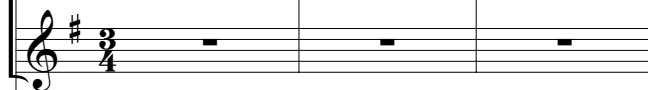
Tiple 2



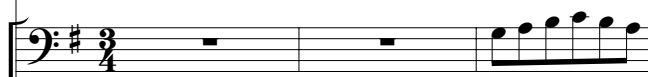
Alto 1



Alto 2



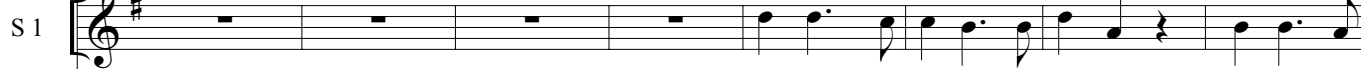
[bc]  
bajo



acom.to  
continuo



==



#3

12

ob

S 1

go - zo os con - vi - do y quie - ro ha - cer hoy ha - ri - na pa - ra fes - te - jar al

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

#3 5 #3

19

ob

S 1

Ni - ño, pa - ra fes - te - jar al Ni - ño.

S 2

Va - mos a -

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

#3 5





50

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

- li - no con sus ta - ra - bi - llas, su gres - ca\_y bu - lli - cio, sol - tan - do las pre - sas can -

59

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

- te - mos fes - ti - vos.

Y\_al son, son - so - ne - te

como  
está\*

contra

\* El ms. indica «como esta» [tasto solo, sin armonizar],  
para las dos notas superiores y «contra», para la inferior.

68

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

76

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

con sus ta - ra bi - llas, su gres - ca\_y bu -

con sus ta - ra -

Y\_al son, son - so - ne - te que for - ma\_el mo - li - no;

que for - ma\_el mo - li - no, que, que, que;

- lli - cio; su gres - ca\_y bu - lli - cio, sol - tan - do las pre - sas can - te - mos fes -

- bi - llas, su gres - ca\_y bu - lli - cio, sol - tan - do las pre - sas can - te - mos fes - ti -

\*

\* El papel original está roto. Han desaparecido los silencios.

84

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

*ACom.to*

ti - vos. vos. Va - ya la to - na - da. No

93

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

To - dos la\_a - ten - de - mos, la\_a - ten - de - mos. Sí, pues ya la di - go. To - dos la\_a - ten - de - mos. se - as pro - li - jo. To - dos la\_a - ten - de - mos.

\* c. 101, Tiple 2 y acompañamiento, el silencio no tiene función métrica; es indicativo de continuidad. Véase notas críticas.

# RESPUESTA

*Despacio*

102

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

*ternario*

Es mi\_a - man - te, cui - da-do mo - li - ne - ri - - to,

#3 ♭3 ♭3

109

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

*tr*

y\_en Be - lén da la pre-sa de sus ca - ri - ños. ¡Ay, ay!,



116

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

jay, ay, ay!, jay, que-ri di-to!, jay, ay! jay, ay, ay!, jay, do-no si-to!, que\_e-chas hoy to-da\_el a - gua de tu mo-

3 6

122

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

- li - - - - no. ¡Ay, ay!, jay, ay, ay!, jay, que - ri -

¡Ay, ay!, jay, ay, ay!, jay, que - ri -

¡Ay, ay!, jay, ay, ay!, jay, que - ri -

¡Ay, ay!, jay, ay, ay!, jay, que - ri -

6

127

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

- di - to!, ¡ay, ay!, ¡ay, ay, ay!, ¡ay, do - no - si - to!, que\_e - chas hoy to - da\_el a - gua de tu mo -

8

3

6

[Fin]

132

ob

S 1

S 2

A 1

A 2

[bc]

b

acom. to continuo

- li - - - no.

- li - - - no.

- li - - - no.

- li - - - no.

- li - - - no.

\*

\* c. 135, en ms. semibreve y silencio de mínima

Cop.<sup>s</sup>

Cop.<sup>s</sup> *Solo*

Cop.<sup>s</sup>

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> Vn men sa [gero]

Cop.<sup>s</sup>

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

Cop.<sup>s</sup>

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

# COPLAS [a solo]

oboe

*Solo*

Tiple 1

Alto 1

Alto 2

[bc]  
[bajo]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>

=

ob

S 1

[bc]  
[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

1<sup>a</sup> A ser vie - ne a la tie - rra gra - no es - co - gi - do, gra - no - es co - gi -

#3 5

11

ob

S 1

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

do, a-quel ser que no tie - - - ne fin,

19

ob

S 1

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

fin ni prin - ci - - - - pio, a - quel

6 4 2 6 6 4

26

ob

S 1

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

ser que no tie - - - - ne fin, fin ni prin -

6

33

ob

S 1

- ci - - - - - pio.

[bc]

[b]

acom. to  
continuo

4 2 6 6 4

==

41

ob

A 1

2<sup>a</sup>. Es la - bra - dor su pa - dre y\_a - sí ha que - ri - do,

[bc]

[b]

[2<sup>a</sup>] [5<sup>a</sup>]

acom. to  
continuo

2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> #3

==

49

ob

A 1

y\_a - sí ha que - ri - do que\_u - na tie - rra no\_a - ra - - -

[bc]

[b]

acom. to  
continuo

5

57

ob

A 1

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

8 - da le, le dé\_hoy na - ci - - - do,

6 4 2 6 6 4

==

65

ob

A 1

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

8 que\_u - na tie - rra no\_a - ra - - - da le,

==

72

ob

A 1

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

8 le dé\_hoy na - ci - - - do.

6 4 2 6 6 4

81

ob

A 2

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

3<sup>a</sup> Un men - sa - je - ro no - ble vo - lan - do vi - no,

[6<sup>a</sup>]

[3<sup>a</sup>]

[6<sup>a</sup>]

3<sup>a</sup>

6<sup>a</sup>

#3

89

ob

A 2

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

vo - lan - do vi - no a dis - po - ner el cam - - - po

5

98

ob

A 2

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

pa, pa - ra el pro - di - - - - gio, a dis - po -

6

4

2

6

6

4

106

ob

A 2

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

-ner el cam - - - po pa, pa - ra el pro - di -

6

114

ob

A 2

[bc]

[b]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

- - - - gio.

4 2 6 6 4

[cada tres coplas, la respuesta]

1ª. A ser viene a la tierra  
grano escogido,  
aquel ser que no tiene  
fin ni principio.

2ª. Es labrador su padre  
y así ha querido  
que una tierra no arada  
le dé hoy nacido.

3ª. Un mensajero noble \$  
volando vino \$  
a disponer el campo  
para el prodigio. \$

4ª. En Belén esta noche  
fruto es bendito  
de aquel bello resguardo  
del paraíso.

5ª. Viendo en tiempo la falta  
de su rocío  
encarnó para darse  
como llovido.

6ª. Al rigor del diciembre,  
por su cariño,  
de su ciencia y paciencia \$  
mostró lo fino. \$



## Al tránsito de María

Villancico a la Asunción, a 4 con violines (1745)

[Joseph] Conejos [Igual] (\*1709)

E-J, 573

Vio.<sup>n</sup> Al quatro. Intr.<sup>n</sup> Largo



Tiple primero a 4º. Intr.<sup>n</sup> 1º pliego



Vajon al 4º. Intr.<sup>n</sup> aesp.<sup>o</sup>



AComp.<sup>to</sup> Continuo al 4. Intr.<sup>n</sup> Largo



### INTRODUCCIÓN \*

*Largo*



Tiple 1



[bc]

bajón



acom.<sup>to</sup>  
continuo



6

==

4

vl

S 1

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

6 6 6

\* El ms. está registrado en compás de 3/8, pero la figuración corresponde a compás de 3/4. Véase notas críticas.

Transcripción: Sara Escuer Salcedo

9

vl

S 1

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

1ª. 2ª.

1ª. Al trán - si-to de Ma - rí - a el cuer-po y al - ma com -

[2ª]

1ª. 2ª.

6 6 6

15

vl

S 1

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

- ba - - - - ten; el cuer - po por no de jar

6 6 b 3 b 3 6

22

vl

S 1

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

- la y el al - ma por no a-par - tar - - - se, el

6 6

27

vl

S 1

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

cuer - po por no de-jar - la y el al - ma por-no\_a-par-

3 6 6 6



33

vl

S 1

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

-tar - - - se.

6

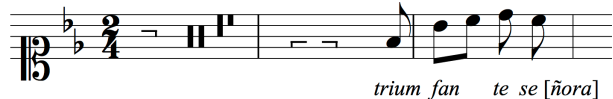
1ª. Al tránsito de María  
el cuerpo y alma combaten;  
el cuerpo por no dejarla  
y el alma por no apartarse.

2ª. No de la unión natural  
tan estrecho abrazo nace,  
que vencen los superiores  
los impulsos naturales.

Estrivillo. All.<sup>o</sup>



Estr. llo



Tiple 2º a 4. Introducion tacce



Contralto ã 4. Intro.<sup>n</sup> taze



Tenor ã 4. Intro.<sup>n</sup> taze



Estrivillo. All.<sup>o</sup>



Estrivillo



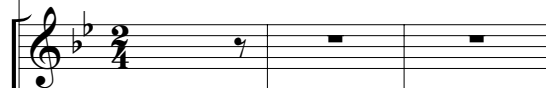
## ESTRIBILLO

*Allegro*

violín



Tiple 1



Tiple 2



Alto



Tenor



[bc]

bajón



acom.<sup>to</sup>  
continuo

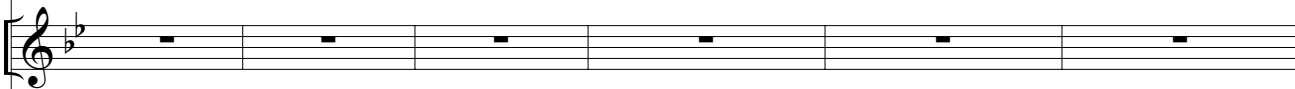


==

vl



S 1



[bc]  
bajón



acom.<sup>to</sup>  
continuo



9

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

6

15

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

Triun - fan - te se - ño - ra, ya que tu A - sun -

6

22

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

- ción se su - be de pun - to, se su - be de pun - to quie - ro al - zar la

6

28

vi

S 1

voz, la voz.

S 2

Triun - fan - te se - ño -

A

Triun - fan - te se - ño -

T

Triun - fan - te se - ño -

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

35

vi

S 1

ra,

S 2

-fan - te se - ño - ra,

A

-fan - te se - ño - ra,

T

-ño - ra, se - ño - ra,

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

ya que tu A - sun - ción se

ya que tu A - sun - ción se su - be de

ya que tu A - sun - ción se su - be de

ya que tu A - sun - ción se su - be de

42

vi

S 1

S 2

A

T

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

su - be de pun - to, de pun - to quie-ro\_al - zar la voz, la

pun - to, se su - be de pun - to quie-ro\_al - zar la voz, la voz, la

pun - to, se su - be de pun - to quie-ro\_al - zar la voz,

pun - to, se su - be de pun - to quie-ro\_al - zar la voz, la

6 6

49

vi

S 1

S 2

A

T

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

voz, la voz. Man - da el rey su pre - mo que por - que vi vió Ma - rí - a sin

voz, la voz. El rey su pre - mo que por - que vi vió; sin cul -

la voz.

voz, la voz.

6 6 6

56

vl

S 1

cul - pa, mue - ra sin do - lor, mue - ra sin do - lor, sin do - lor.

S 2

- pa mue-ra sin do - lor, mue-ra sin do - lor, sin do - lor, mue-ra sin do - lor.

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

6 6

65

vl

A

Vi - vió in - ma - cu -

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

6 6

72

vl

A

- la - da, y a - sí fue ra - zón que mue - - - ra

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

6 5      b 3      6 5



77

vl

A

[bc] bajón

acom.<sup>to</sup> continuo

Ma - ri - a con - for - me vi -

6 5 6 5



84

vl

S 1

S 2

A

T

[bc] bajón

acom.<sup>to</sup> continuo

Mé - ri - to, es su muer -

y no o - bli - ga -

vió, vi - vió. Mé - ri - to, es su muer - te,

Mé - ri - to, es su muer - te,

6 6 6

\* c. 87, falta un compás en el ms. Véase notas críticas.

91

vi

S 1

S 2

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

- te, y no\_o-bli-ga - ción, pues pa-gó\_el tri - bu - to,

- ción, pues pa-gó\_el tri - bu - to

y no\_o - bli - ga - ción, y no\_o-bli-ga - ción, pues pa-gó\_el tri - bu - -

y no\_o - bli - ga - ción, y no\_o-bli-ga - ción, pues pa-gó\_el tri - bu - to,

6

98

vi

S 1

S 2

A

T

[bc]

bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

pues pa-gó\_el tri - bu - to que nun - ca de - bió, que nun - ca de - bió.

que nun - ca de - bió, que nun - ca de - bió.

to que nun - ca de - bió, que nun - ca de - bió.

pues pa-gó\_el tri - bu - to que nun - ca de - bió, que nun - ca de - bió.

6 4

Re.do

Di me e nig ma sa gra do como dejas el

R.do

# RECITADO

Tiple 1

Di - me, e - nig - ma sa -

[bc]

acompañ.to  
continuo

==

S 1

-gra-do, ¿có-mo de-jas el al-to prin-ci-pa-do que en el na-ti-vo sue-lo go - za-bas, po-tes-tad del mis-mo

[bc]

acompañ.to  
continuo

6 #3

==

S 1

cie - lo? Ya en tu A - sun - ción dí - vi - so que as-pi - ras al ce - les - te pa - ra - í - so, por-que el

[bc]

acompañ.to  
continuo

6

==

S 1

cie - lo te a - do - ra, luz del sol, de la lu - na y de la au - ro - ra.

[bc]

acompañ.to  
continuo

6 b3 6

Aria. All°



Aria. All°



Aria. All°



Aria. All°



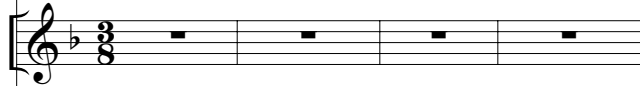
## ARIA

*Allegro*

violín

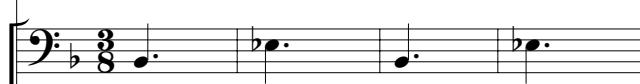


Tiple 1

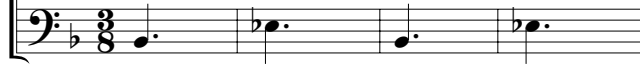


[bc]

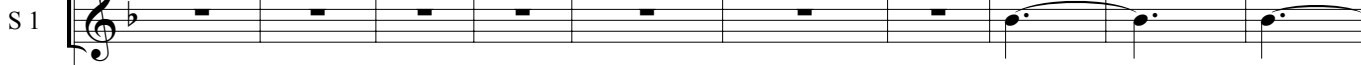
bajón



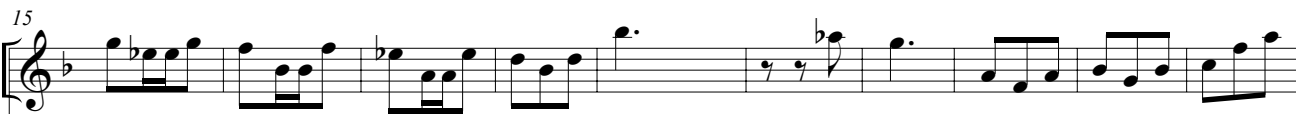
acompañamiento  
continuo



==



==



25

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

la re - gión fe - liz, la re - gión fe - liz.

6 6

==

35

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

A la que triun -

6

==

45

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

-fan - te, be - lla em - pe - ra - triz hue - lla de los ai - res la re - gión fe -

6 6 6 5 6 6

55

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

liz, la re - gión fe - liz, hue - lla

3 4 6



65

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

de los ai - res, la re - gión fe - liz, fe - liz, la re - gión fe - liz.

6 3 4 2



75

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

A la que triun - fan - - - te,

85

vl

S 1

be - lla be - lla em - pe - ra - triz, hue - lla de los ai - res, la re -

[bc]

bajón

acom. to  
continuo

6



95

vl

S 1

- gión fe - liz,

[bc]

bajón

acom. to  
continuo

b 6      b 6      6      b 6      6



105

vl

S 1

hue - lla de los ai - res, la re - gión fe - liz,

[bc]

bajón

acom. to  
continuo

6      b 6 5      6      6

115

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

fe - liz.

5

==

125

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Fin]

[2ª vez tacet]

Can - te - - - mos

3

==

132

vl

S 1

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>  
continuo

la ga - la di - cien - do al su - bir,

6 #6 #3



139

vl

S 1

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

pues vi - vió sin man -

7 5      b 3      # 3

144

vl

S 1

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

- cha, que vi - va sin fin,

b 3      # 3      6 5

149

vl

S 1

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

que vi - va sin fin, sin fin, sin fin.

# 3      # 3

*[D.C. a Fin]*



*Chiquito mío*  
Villancico al Nacimiento, a 3  
[Joseph] Conejos [Igual] (\*1709)

E-J, 560

Violin y voz *dos veces*

violin

Tiple 1º a solo y todos

Tiple 1

Tiple 2º

Tiple 2

[Alto]\*

Orgº repiticion

órgano

3

vl

S 1

org

Ni ño del Al ma mi a  
Sue na ya la a le gri a  
Ni ño del Al ma  
Niño del Alma mia  
sue - na ya la a - le - grí - a,  
el go - zo,

\* En el ms. la parte de Alto está anotada en el papel del violín

Edición crítica: Sara Escuer Salcedo

7

vl

S 1

el go - zo y\_el con - ten - to, el go - zo,

org

11

vl

S 1

el go - zo y\_el con - ten - to, pues to - do\_es ya por - ten - to,

org

15

vl

S 1

pues to - do\_es ya por - ten - to en tan di - cho - so dí - a,

org

19

vl

S 1

en tan di - cho - so dí - a a

org

23

vl

S 1

org

27

vl

S 1

en tan di - cho - so dí - a, en tan di - cho - so dí - a,

org

31

vl

S 1

org

lu - cien - te más que el sol, pues to do es ya por - ten - to, en tan di - cho - so

36

vl

S 1

org

dí - a lu - cien - te más que el sol, lu - cien - te más que el sol,

41

vl

S 1

org

lu - cien - te más que el sol.

45

vl

S 1

Ni - ño del al - ma mí - a, ni - ño del al - ma mí - a,

S 2

Ni - ño del al - ma mí - a, ni - ño del al - ma mí - a,

[A]

Ni - ño del al - ma mí - a, ni - ño del al - ma mí - a,

org

49

vl

S 1

dul - ce chi - qui - to, dul - ce chi - qui - to\_a -

S 2

dul - ce chi - qui - to, dul - ce chi - qui - to\_a -

[A]

dul - ce chi - qui - to, dul - ce chi - qui - to.[a -

org

52

vl

S 1

S 2

[A]

org

- ma - do,      dul - ce chi - qui - to,

- ma - do,      dul - ce chi - qui - to,

- ma - do]\*,      dul - ce chi - qui - to,

55

vl

S 1

S 2

[A]

org

dul - ce chi - qui - to\_a - ma - do,      o - ye qué\_e-na - mo - ra - do,

dul - ce chi - qui - to\_a - ma - do,      o - ye qué\_e-na - mo - ra - do,

dul - ce chi - qui - to\_a - ma - do,      o - ye qué\_e-na - mo - ra - do,

\* c. 52, en el ms. "mio"



59

vl

S 1

S 2

[A]

org

o - ye qué\_e-na - mo - ra - do lle - go con fe ren - di - da,

o - ye qué\_e-na - mo - ra - do lle - go con fe ren - di - da,

o - ye qué\_ena - mo - ra - do lle - go con fe ren - di - da,

63

vl

S 1

S 2

[A]

org

lle - go con fe ren - di - da, a,

lle - go con fe ren - di - da, a,

lle - go con fe ren - di - da, a,

67

vl

S 1

S 2

[A]

org

71

vl

S 1

S 2

[A]

org

lle - go con fe ren - di - da, lle - go con fe ren -

lle - go con fe ren - di - da, lle - go con fe ren -

lle - go con fe ren - di - da, lle - go con fe ren -

74

vl

S 1

S 2

[A]

org

- di - da a dar-te\_a - do - ra - ción, o - ye qué\_e - na - mo -

- di - da a dar-te\_a - do - ra - ción, o - ye qué\_e - na - mo -

- di - da a dar-te\_a - do - ra - ción, o - ye qué\_e - na - mo -

78

vl

S 1

S 2

[A]

org

- ra - do lle - go con fe ren - di - da

- ra - do lle - go con fe ren - di - da

- ra - do lle - go con fe ren - di - da

81

vl

S 1

S 2

[A]

org

a dar - te\_a - do - ra - ción, a dar - te\_a - do - ra - ción,

a dar - te\_a - do - ra - ción, a dar - te\_a - do - ra - ción,

a dar - te\_a - do - ra - ción, a dar - te\_a - do - ra - ción,

85

vl

S 1

S 2

[A]

org

a dar - te\_a - do - ra - ción.

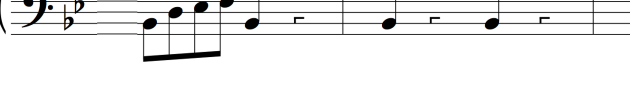
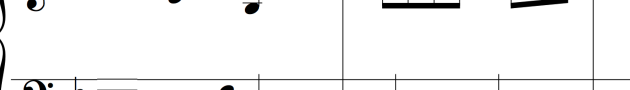
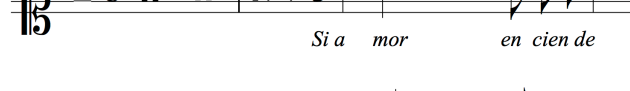
a dar - te\_a - do - ra - ción.

a dar - te\_a - do - ra - ción.

Allegro. Sirve de coplas

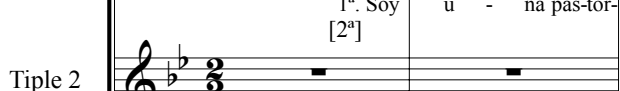


All.° Solo y todos

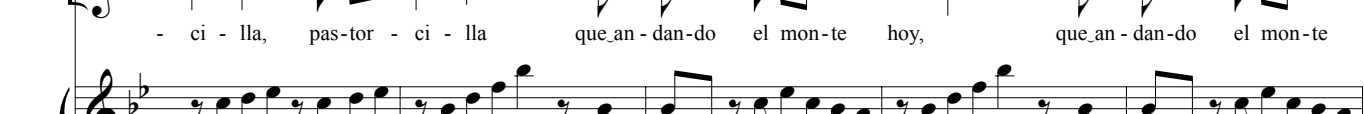


[COPLAS], a solo y a 4

*Allegro*



==



1ª. Soy una pastorcilla  
que, andando el monte hoy,  
un girasol hallé  
de bien raro primor.

2ª. Clicie será rayos  
con tal inclinación  
que al giro de tu luz  
se moverá mi amor.

8

vl

S 1

hoy, un gi-ra - sol ha - llé de bien ra - ro pri - mor, de bien ra - ro pri - mor, un

org

6

15

vl

S 1

gi - ra-sol ha - llé un gi - ra - sol ha - llé de bien ra ro pri - mor, de

org

21

vl

S 1

bien ra - ro pri - mor, de bien ra - ro pri - mor.

org

# RESPUESTA

26

vl

S 1

S 2

[A]

org

Si\_a - mor en-cien-de\_el hie-lo, en-cien-de\_el hie-lo, ar - dien - do\_es-tá\_el por - tal, ar -

Si\_a - mor en-cien-de\_el hie-lo, en-cien-de\_el hie-lo, ar - dien - do\_es-tá\_el por - tal ar -

Si\_a - mor en-cien-de\_el hie-lo, en-cien-de\_el hie-lo, ar - dien - do\_es-tá\_el por - tal, ar -

32

vl

S 1

S 2

[A]

org

-dien - do\_es-tá\_el por - tal con a - yes que\_el cor - de - ro res - pi - ra por a - mar, res -

-dien - do\_es-tá\_el por - tal con a - yes que\_el cor - de - ro res - pi - ra por a - mar, res -

-dien - do\_es-tá\_el por - tal con a - yes que\_el cor - de - ro res - pi - ra por a - mar, res -

38

vl

S 1

S 2

[A]

org

- pi - ra por a - mar, con a - yes que el cor - de - ro, con a - yes que el cor - de - ro res - pi - ra por a -

- pi - ra por a - mar, con a - yes que el cor - de - ro, con a - yes que el cor - de - ro res - pi - ra por a -

- pi - ra por a - mar, con a - yes que el cor - de - ro, con a - yes que el cor - de - ro res - pi - ra por a -

45

vl

S 1

S 2

[A]

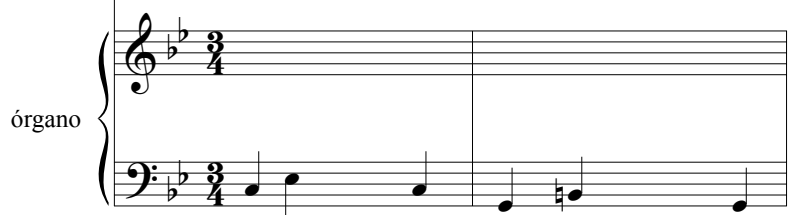
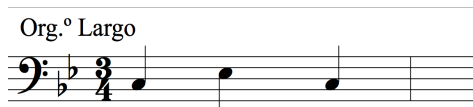
org

-mar, res - pi - ra por a - mar, res - pi - ra por a - mar.

-mar, res - pi - ra por a - mar, res - pi - ra por a - mar.

-mar, res - pi - ra por a - mar, res - pi - ra por a - mar.





==



6

vl

S 1

- na - do en el por-tal sa - gra - do, en el por-tal sa - gra - do, te mi-ro re - cli - na - do. En no-che he-la-da y

org

10

vl

S 1

frí - a na-cis-te en - tre hie - lo, sin fa-jas ni pe - lli - co, pe-nan-do por mi\_a - mor. En no-che he-la da y

org

14

6

vl

S 1

frí - a na-cis-te en - tre hie - lo, sin fa-jas ni pe - lli - co, sin fa-jas ni pe - lli - co, pe-nan-do por mi\_a -

org

18

vl

S 1

- mor, sin fa-jas ni pe - lli - co pe-nan-do por mi\_a - mor. En el por-tal sa - gra - do na-cis-te, por mi\_a -

org

22

vl

S 1

- mor, en no-che he-la - da y frí - a na-cis-te en - tre el hie - lo, sin fa-jas ni pe - lli - co, sin fa-jas ni pe -

org

26

vl

S 1

- lli - co, pe-nan-do por mi\_a - mor; sin fa-jas ni pe - lli - co pe-nan-do por mi\_a - mor.

org

[sin parar, a las coplas]

All.<sup>o</sup>

Solo Rep.<sup>n</sup> todos

Repi.<sup>n</sup> y sirve despues de las Cop.<sup>s</sup>

2º Tiple Tacet Intr.<sup>n</sup>

Todos

All.<sup>o</sup> y sirve de cop.<sup>s</sup>

[COPLAS], a solo

*Allegro*

violín

Tiple 1

Tiple 2

[Alto]

órgano

Chi qui to Chi qui to

A mo ro a mo ro [sito]

A gra cia a gra cia [dito]

Chi qui to Chi qui to

Chi qui to chi qui to

1ª. A - mo - ro, a - mo - ro -

==

3

vl

S 1

org

- si - to, ni - ño pre - cio - so, ¿por qué, bien mí - o, es - tás llo -

6

vl

S 1

- ro - so? No llo-res, ni-ño, bien de mi vi - da, no llo-res, ni-ño, bien de mi

org

10

vl

S 1

vi - da, no llo - res, no llo-res, ni - ño, bien de mi vi - da, que ya te

org

14

vl

S 1

can - to la to-na - di - lla, que ya te can - to la to-na di - lla, que ya

org

18

vl

S 1

org

te can - to la to - na - di - lla. ¿Quie-res o - ír - la? Mi-ra, mi cie - lo, que con des -

22

vl

S 1

org

- ve - lo en e - le - gi - do he a - pren - di - do es - ta to - na - da tan a - gra -

26

vl

S 1

org

-cia - da que can - to yo, un pas - tor - ci - llo chi - co - rro - ti - llo con a - le -

30

vl

S 1

org

-grí - a, a - le - grí - a me la\_en - se - ñó en - se - ñó con a - le - grí -

33

vl

S 1

org

- a me la\_en - se - ñó, en - se - ñó.

*repetición con órgano suave*

1ª. Amorosito, niño precioso,  
¿por qué, bien mío, estás lloroso?  
No llores, niño, bien de mi vida,  
que ya te canto la tonadilla.

¿Quieres oírla? Mira, mi cielo,  
que con desvelo, en elegido,  
he aprendido esta tonada  
tan agraciada que canto yo:  
Un pastorcillo chichorrotillo  
con alegría me la enseñó.

2ª. Agraciadito, cielo amoroso,  
niño de perlas, sol luminoso.

Dime, bien mío, ¿por qué suspiras?  
Mira qué canto; oye, mi vida.

# RESPUESTA, [a 3]

36

vl

S 1

S 2

[A]

org

Chi - qui - to, chi-qui-to mí - o, pren-da que - ri - da, bien de mi vi - da, chi-qui-to

Chi - qui - to, chi-qui-to mí - o, pren-da que - ri - da, bien de mi vi - da, chi-qui-to

Chi - qui - to, chi-qui-to mí - o, pren-da que - ri - da, bien de mi vi - da, chi-qui-to



41

vl

S 1

S 2

[A]

org

mí - o, pren-da que - ri - da, bien de mi vi - da, pren-da que - ri - da, bien de mi vi - da, chi-

mí - o, pren-da que - ri - da, bien de mi vi - da, pren-da que - ri - da, bien de mi vi - da, chi-

mí - o, pren-da que - ri - da, bien de mi vi - da, pren-da que - ri - da, bien de mi vi - da, chi-



46

vl

S 1

S 2

[A]

org

-qui - to, chi-qui-to mí - o, pren-da que - ri - da, pren-da que - ri - da, bien de mi vi-da, due-ño\_her - mo -

-qui - to, chi-qui-to mí - o, pren-da que - ri - da, pren-da que - ri - da, bien de mi vi-da, due-ño\_her - mo -

-qui - to, chi-qui-to mí - o, pren-da que - ri - da, pren-da que - ri - da, bien de mi vi-da, due-ño\_her - mo -

51

vl

S 1

S 2

[A]

org

- so, due-ño, due - ño de mi vi - da, due-ño\_her - mo so, due-ño, due - ño de mi vi - da. En no-che\_he-

- so, due-ño, due - ño de mi vi - da, due-ño\_her - mo so, due-ño, due - ño de mi vi - da. En no-che\_he-

- so, due-ño, due-ño de mi vi - da, due-ño\_her - mo - so, due-ño, due-ño de mi vi - da. En no-che\_he-

55

vl

S 1

S 2

[A]

org

- la - da, he - la - da\_y frí - a na - ces, bien mí - o, en - tre las pa - jas, po - bre, sin

- la - da, he - la - da\_y frí - a na - ces, bien mí - o, en - tre las pa - jas, po - bre, sin

- la - da, he - la - da\_y frí - a na - ces, bien mí - o, en - tre las pa - jas, po - bre, sin



59

vl

S 1

S 2

[A]

org

fa - jas y sin pe - lli - co, en no - che\_he la - da na - ces, bien mí - o, po - bre, sin

fa - jas y sin pe - lli - co, en no - che\_he la - da na - ces, bien mí - o, po - bre, sin

fa - jas y sin pe - lli - co, en no - che\_he la - da na - ces, bien mí - o, po - bre, sin

63

vl

S 1

S 2

[A]

org

fa - jas y sin pe - lli - co, por nues-tro\_a - mor, chi-qui-to mí - o, bien de mi co - ra -

fa - jas y sin pe - lli - co, por nues-tro\_a - mor, chi-qui-to mí - o, bien de mi co - ra -

fa - jas y sin pe - lli - co, por nues-tro\_a - mor, chi-qui-to mí - o, bien de mi co - ra -

b 3

67

vl

S 1

S 2

[A]

org

-zón, chi-qui-to mí - o, bien de mi co - ra - zón.

-zón, chi-qui-to mí - o, bien de mi co - ra - zón.

-zón, chi-qui-to mí - o, bien de mi co - ra - zón.

b 3

*dichas dos coplas, se repite*



*Llegad, flores bellas*  
Villancico a la Virgen, a 4  
Joseph Conejos [Igual] (\*1709)

E-J, 575

Tiple 1º a 4. Estr.<sup>llo</sup>



Lle gad flores be [llas]

Tiple 2º a 4. Estr.<sup>llo</sup>



Lle gad flores be llas

Contralto a 4. Estr.<sup>llo</sup>



Lle gad Lle gad flores vellas can [dores]

Tenor a 4º. Estr.<sup>llo</sup>



Lle gad flores be llas

Baxón a 4. Estr.<sup>llo</sup>



AComp.<sup>to</sup> continuo a 4. Estr.<sup>llo</sup>



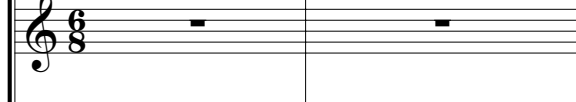
ESTRIBILLO

[Coro 1º]

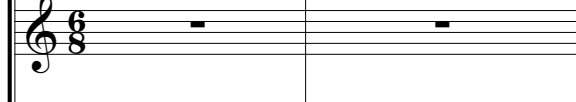


Lle gad, flo-res be -

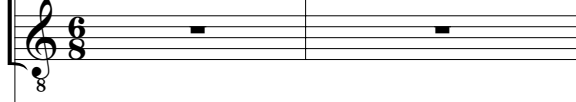
Tiple 2



Alto



Tenor



[bc]

bajón



acom.<sup>to</sup>



[Coro 1°]

3

S 1

- llas, lle - gad, flo - res be - llas, can - do - res, ve - nid,

S 2

Lle - gad, flo - res be - llas, ve - nid, can - do - res, ve - nid, a

A

Lle - gad, lle - gad, flo - res be - llas, can - do - res, ve - nid, can - do - res, ve - nid,

T

8

Lle - gad, flo - res be - llas, can - do - res, ve - nid,

[bc]

bajón

acom. <sup>to</sup>

==

[Coro 1°]

8

S 1

a ver u - na flor que a - fren - ta al a - bril. Del cie - lo los

S 2

ver u - na flor que a - fren - ta al a - bril, a ver u - na flor que a - fren - ta al a - bril.

A

a ver u - na flor que a - fren - ta al a - bril. Del cie - lo los

T

8

a ver u - na flor que a - fren - ta al a - bril.

[bc]

bajón

acom. <sup>to</sup>

# 3 6 # 3 b 3 # 3

[Coro 1°] 13

S 1 as - tros, del sue-lo el ma - tiz, le\_a-plau-dan glo - rio - so, le\_a-cla-men fe - liz, le\_a-cla-men fe -

S 2 le\_a-plau-dan glo - rio - so, le\_a-plau-dan glo - rio - so le\_a-cla-men fe - liz, le\_a-cla-men fe -

A as - tros, del sue-lo el ma - tiz, le\_a-plau-dan glo - rio - so, le\_a-cla-men fe - liz, le\_a-cla-men fe -

T le\_a-plau-dan glo - rio - so, le\_a-cla-men fe - liz, le\_a-cla-men fe -

[bc] bajón

acom. 10

6 #3



[Coro 1°] 18

S 1 - liz.

S 2 - liz. Ve - réis que Ma - rí a con fra-gan - cias mil de flo-res y lu - ces se ve com-pe-

A - liz. Ve-réis que Ma - rí a con fra-gan - cias mil de flo-res y lu-ces se ve com-pe - tir, se ve com-pe-

T - liz.

[bc] bajón

acom. 10

#3 6 5 6 5 6 5 6

4 #3 4 #3 4 #3 4

[Coro 1°]

23

S 1 de flo-res y lu-ces se ve com-pe-tir, com-pe-tir. Lle-gad, ve-

S 2 -tir, de flo-res y lu-ces se ve com-pe-tir. Co-rred, lle-gad, ve-

A -tir, de flo-res y lu-ces se ve com-pe-tir, com-pe-tir. Lle-gad, ve-

T 8 de flo-res y lu-ces se ve com-pe-tir. Lle-gad, ve-

[bc] bajón

acom. 10 #3 #3 #3



[Coro 1°]

28

S 1 -nid, co-rred, lle-gad, lle-gad, co-rred, ve-nid, ve-réis a los as-tros sus

S 2 -nid, co-rred, lle-gad, ve-nid, ve-réis a los as-tros sus

A -nid, co-rred, lle-gad, co-rred, ve-nid, ve-

T 8 -nid, co-rred, lle-gad, ve-nid, ve-nid, ve-réis a los as-tros sus

[bc] bajón

acom. 10 #3 #3 6 #3 #3



[Coro 1°] 33

S 1  
lu - ces ren - dir, sus lu - ces ren - dir a un as - tro bri - llan - te, es - co - gi - do en - tre mil, con vo - ces so - no - ras di -

S 2  
lu - ces ren - dir, sus lu - ces ren - dir a un as - tro bri - llan - te, es - co - gi - do en - tre mil, con vo - ces so - no - ras di -

A  
- réis a los as - tros sus lu - ces ren - dir, sus lu - ces ren - dir a un as - tro bri - llan - te, es - co - gi - do en - tre mil, con

T  
8 lu - ces ren - dir, sus lu - ces ren - dir ren - dir a un as - tro bri - llan - te, es - co - gi - do en - tre mil, con

[bc]  
bajón

acom. 10

==

[Coro 1°] 38

S 1  
- cién - do - le a - sí, ve - réis a los as - tros sus lu - ces ren - dir, sus lu - ces ren - dir, sus lu - ces ren - dir a un

S 2  
- cién - do - le a - sí, di - cién - do - le a - sí, ve - réis a los as - tros sus lu - ces ren - dir, sus lu - ces ren - dir, ren -

A  
vo - ces so - no - ras di - cién - do - le a - sí, ve - réis a los as - tros ve - réis a los as - tros sus lu - ces ren - dir a un

T  
8 vo - ces so - no - ras di - cién - do - le a - sí, ve - réis a los as - tros sus lu - ces ren - dir, sus lu - ces ren - dir a un

[bc]  
bajón

acom. 10

#3 #3 6

[Coro 1°]

43

S 1 as - tro bri - llan - te, es - co - gi - do\_en - tre mil, con vo - ces so - no - ras, con vo - ces so - no - ras di -

S 2 - dir, es - co - gi - do\_en - tre mil, con vo - ces so - no - ras, con vo - ces so - no - ras di -

A as - tro bri - llan - te, es - co - gi - do\_en - tre mil, con vo - ces so - no - ras, con vo - ces so - no - ras di -

T as - tro bri - llan - te, es - co - gi - do\_en - tre mil, con vo - ces so - no - ras, con vo - ces so - no - ras di -

[bc] bajón

acom. 10

# 3 3



[Coro 1°]

47

S 1 - cién - do - le\_a - sí, con vo - ces so - no - ras, so - no - ras di - cién - do - le\_a - sí:

S 2 - cién - do - le\_a - sí, con vo - ces so - no - ras, so - no - ras di - cién - do - le\_a - sí:

A - cién - do - le\_a - sí, con vo - ces so - no - ras, so - no - ras di - cién - do - le\_a - sí:

T - cién - do - le\_a - sí, con vo - ces so - no - ras, so - no - ras di - cién - do - le\_a - sí:

[bc] bajón

acom. 10

7 6 4

RECITADO \*

*Solo*

R.<sup>do</sup> Solo

A tus pies re ve ren te el nardo mas pre [cioso]

Alto

A tus pies re - ve -

Re.<sup>do</sup>

[bc]

acom.<sup>to</sup>

2

A

- ren-te el nar-do más pre - cio-so se pre - sen-te en fe de que es de-bi-da su fra - gan - cia al o - lor de tu al-ta

[bc]

acom.<sup>to</sup>

6

#3

6

A

vi - da, los as - tros más bri - llan - tes la co - ro - na te for - men de dia-man - tes.

[bc]

acom.<sup>to</sup>

#3

*tr*

\* Se conserva una parte alternativa para Tiple, en copia posterior, con anotaciones que permiten ajustarlo a cualquier advocación:

R.<sup>do</sup>

A tus pies re ve ren te el nardo mas pre [cioso]

ARIA, [a solo] \*

Aria

Fe li ces can do res pues

Aria

Fe li ces can do res pues

Aria a solo. Rep<sup>n</sup> a 4

Fe li ces can do res pues

Aria

Fe li ces can do res pues

Aria

Tiple 1

Tiple 2

Alto

Tenor

[bc] bajón

acom.<sup>to</sup>

#3



A

[bc] bajón

acom.<sup>to</sup>

ya se lo - gró, con ver a Ma - rí - a, la di - cha ma - yor, con ver a Ma -

b 3 #3 b 3 #3 b 3

\* Se conserva una parte alternativa para Tiple, en copia posterior, con anotaciones que permiten ajustarlo a cualquier advocación:

Aria a solo y a 4

Fe li ces can do res pues

11

A

8

-rí - - - a, la di - cha ma - yor.

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

6 3

19

A

8

Fe - li - ces can - do - res, pues ya se lo - gró, con ver a Ma - rí - a, la di - cha ma -

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

#3 6 #3 3 #3 3 #3

28

A

8

-yor, la di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor, con ver a Ma - rí - -

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

6 3

37

A

8

- - a, la di - cha ma - yor,

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

6 3

45

A

8

la di - cha, la di - cha ma -

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

3 3 6 4

53

A

8

-yor, la di - cha ma - yor. Vol - ved a la es -

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

b 3 6 4

61

A

8

- fe - ra que es ya pri - ma - ve - ra con nue - vo es - plen - dor, con nue - vo es - plen - dor, vol - ved a la es -

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

# 3 3 3 6 4 # 3 # 3 3 6

69

A

8

- fe - ra que es ya pri - ma - ve - ra con nue - vo es - plen - dor, con nue - vo es - plen - dor.

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

6 6 4

# RESPONSIÓN, a 4

76

S 1 Fe - li - ces can - do - res, pues ya se lo - gró, con ver a Ma - rí - a, la

S 2 Fe - li - ces can - do - res, pues ya se lo - gró, con ver a Ma - rí - a, la

A 8 Fe - li - ces can - do - res, pues ya se lo - gró, con ver a Ma - rí - a, la

T 8 Fe - li - ces can - do - res, pues ya se lo - gró, con ver a Ma - rí - a, la

[bc] bajón

acom.<sup>to</sup>

#3 b3 #3 b3 #3



83

S 1 di - cha ma - yor, la

S 2 di - cha ma - yor, con ver a Ma - rí - a, la

A 8 di - cha ma - yor, con ver a Ma - rí - a, la

T 8 di - cha ma - yor, la

[bc] bajón

acom.<sup>to</sup>

b3

91

S 1

di - cha ma - yor. Fe - li - ces can - do - res, pues ya se lo -

S 2

di - cha ma - yor. Fe - li - ces can - do - res, pues ya se lo

A

8 di - cha ma - yor. Fe - li - ces can - do - res, pues ya se lo -

T

8 di - cha ma - yor. Fe - li - ces can - do - res, pues ya se lo

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>

6  $\flat 3$   $\sharp 3$  6  $\sharp 3$   $\flat 3$

==

99

S 1

- gró, con ver a Ma - rí - a, la di - cha ma - yor, la di - cha ma -

S 2

gró, con ver a Ma - rí - a, la di - cha ma - yor, la di - cha ma -

A

8 - gró, con ver a Ma - rí - a, la di - cha ma - yor, la di - cha ma -

T

8 gró, con ver a Ma - rí - a, la di - cha ma - yor, la di - cha ma -

[bc]  
bajón

acom.<sup>to</sup>

$\sharp 3$   $\flat 3$   $\sharp 3$



105

S 1  
-yor, la di - cha ma - yor, con ver a Ma -

S 2  
-yor, la di - cha ma - yor,

A  
8 -yor, la di - cha ma - yor, con ver a Ma - rí - - -

T  
8 -yor, la di - cha ma - yor,

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

6 3



112

S 1  
- rí - a, la di - cha ma - yor, *tr*

S 2  
la di - cha ma - yor,

A  
8 - - a, la di - cha ma - yor, *tr*

T  
8 la di - cha ma - yor, *tr*

[bc]  
bajón

acomp.<sup>to</sup>

6 3

120

S 1 *tr* *tr* la di -

S 2 la

A *tr* la di - cha la

T *tr* la

[bc] bajón

acom.<sup>to</sup>

$\sharp 3$   $\flat 3$



127

S 1 - cha ma - yor, la di - cha ma - yor.

S 2 di cha ma - yor, la di - cha ma - yor.

A *tr* di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor.

T *tr* di cha ma - yor, la di - cha ma - yor.

[bc] bajón

acom.<sup>to</sup>

6 6  
4 4  $\flat 3$  4

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Musicología**



**EL VILLANCICO EN LA CATEDRAL DE JACA  
DURANTE EL REINADO DE FELIPE V (1700-1746):  
RECEPCIÓN Y EVOLUCIÓN DEL NUEVO ESTILO**

∞ VOLUMEN I ∞

∞ VOLUMEN II - EDICIÓN CRÍTICA ∞

∞ **VOLUMEN III - ANEXOS** ∞

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:**

**Sara Escuer Salcedo**

**DIRECTOR: Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

**TUTOR: Dr. Gerardo Arriaga Moreno**

**Madrid, 2017**



# ÍNDICE DE ESTE VOLUMEN

## VOLUMEN III - ANEXOS

<b>ANEXO I - CRONOLOGÍA (1700-1746)</b> .....	<b>5</b>
POLÍTICA Y SOCIAL .....	9
CULTURAL Y CIENTÍFICA.....	20
<b>ANEXO II - DOCUMENTACIÓN AUXILIAR</b> .....	<b>29</b>
ACTAS CAPITULARES .....	33
JACA, CATEDRAL .....	33
ZARAGOZA, LA SEO Y EL PILAR .....	47
TERUEL, CATEDRAL .....	51
LIBROS SACRAMENTALES .....	53
JACA .....	53
RUBIELOS.....	55
CORRESPONDENCIA .....	57
<b>ANEXO III - FUENTES MUSICALES</b> .....	<b>59</b>
<b>ANEXO IV - FUENTES LITERARIAS</b> .....	<b>71</b>
<b>ANEXO V - INVENTARIO DE OBRAS EN ROMANCE</b> .....	<b>85</b>
JOSEPH ANTONIO BETRÁN .....	91
FRANCISCO VIÑAS .....	103
JOSEPH CONEJOS IGUAL.....	115
JOSEPH CONEJOS ‘menor’ .....	115
JOSEPH CONEJOS ‘mayor’ .....	116
JOSEPH SIMÓN CONEJOS .....	116
JOSEPH CONEJOS .....	119



# **ANEXO I**

———— **CRONOLOGÍA (1700-1746)** ————





## CRONOLOGÍA (1700-1746)

Presento a continuación los datos cronológicos más relevantes acontecidos en Europa, España, Aragón y Jaca durante el período en el que se enmarca esta tesis. Teniendo en cuenta la relevancia del contexto político de comienzos de siglo y sus consecuencias –tanto de la Guerra de Sucesión como del resultante cambio dinástico–, no solo para la política del país, sino también para el arte y el pensamiento –y por tanto, para la música–, he considerado necesario incluir en esta cronología una selección de los acontecimientos más relevantes a nivel político, social, religioso, científico y cultural que de forma directa o indirecta fueron influyentes en la creación musical y, por consiguiente, en su transformación estilística a lo largo del siglo.

Con el fin de facilitar la lectura de estos datos, he estructurado esta cronología en dos tablas: en la primera de ellas aparecen datos fundamentalmente políticos, sociales y religiosos, clasificados según el ámbito geográfico. En la segunda tabla se ofrece una relación de acontecimientos culturales y científicos, dispuestos según la disciplina a la que pertenecen: música, otras artes, ciencia y pensamiento.

Los datos obtenidos para la confección de estas dos tablas han sido obtenidos mayoritariamente de las siguientes fuentes (cito solamente aquellas de las que he extraído una gran cantidad de datos. El resto de las fuentes puede consultarse en la bibliografía citada en el volumen I de esta tesis):

### HISTORIA DE EUROPA Y ESPAÑA:

LYNCH, John. *Bourbon Spain 1700-1808*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.  
Traducción castellana: *La España del siglo XVIII*. Juan Faci (trad.).  
(2ª ed.), Barcelona, Crítica, 1999.

### ARAGÓN Y JACA:

BUESA CONDE, Domingo J. *Jaca. Historia de una ciudad*. Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Jaca, 2002.

GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. «Los gobernadores del corregimiento de Jaca en el siglo XVIII». *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Tomo III: Jaca en la Corona de Aragón*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, pp. 241-250.

GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel. «La guerra de Sucesión en el Valle de Tena (1706-1707)». [Huesca], *Argensola*, 103 (1989), pp. 55-79.

MORENO NIEVES, José Antonio. *El poder local en Aragón durante el siglo XVIII: Los regidores aragoneses entre la Nueva Planta y la crisis del*

*Antiguo Régimen*, (tesis doctoral). Universidad de Alicante, 1998, pp. 986-987.

PEIRÓ ARROYO, Antonio. *La defensa de los Fueros de Aragón (1707-1715)*. Zaragoza, El Justicia de Aragón, 1988.

PÉREZ ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Berta. *Aragón durante la Guerra de Sucesión*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), 2010.

*Episcopologio de la diócesis de Jaca* extraído de:  
<http://www.diocesisdejaca.org/index.php/introduccion/18-lista-de-obispos>  
[consulta: 22 febrero 2015].

#### HISTORIA DE LA IGLESIA:

ROGIER, Ludovicus Jacobus; BERTIER DE SAUVIGNY, Gillaume; HAJJAR, Joseph. *Nueva Historia de la Iglesia. Tomo IV: De la Ilustración a la Restauración*. Ludovicus Jacobus Rogier, Roger Aubert y David Knowles (dir.). [s.l.], Ediciones Cristiandad, 1977.

#### MÚSICA, ARTE, CIENCIA Y PENSAMIENTO:

LEZA, José Máximo. «El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 29-117.

<http://www.rae.es/la-institucion/historia/siglo-xviii> [consulta: 22 febrero 2015].

	EUROPA	ESPAÑA	ARAGÓN	JACA
1700	<p>feb. Comienza la <b>Gran Guerra del Norte</b> (1700-1721) entre Rusia, Dinamarca y Noruega contra Suecia.</p> <p>27 sep. Fallece el papa Inocencio XII.</p> <p>23 nov. Clemente XI es elegido papa.</p>	<p>1 nov. Fallece el rey Carlos II de España, de la casa Habsburgo.</p>		
1701	<p>Se crea la <b>Gran Alianza de la Haya</b> entre Inglaterra, Austria y los Países Bajos.</p> <p><b>Tratado de Lisboa.</b> España y Portugal firman un acuerdo mediante el que Portugal apoya a Felipe V en detrimento del archiduque Carlos a cambio de recibir la colonia de Sacramento.</p>	<p>18 feb. Felipe de Anjou es coronado rey bajo el nombre de Felipe V de Borbón.</p>	<p>17 sep. Felipe IV de Aragón (V de España) jura los Fueros de Aragón en la Seo de Zaragoza.</p>	
	Inicio de la <b>Guerra de Sucesión española</b> (1701-1714/1715)			
1702	<p>3 jul. Austria declara la guerra a Francia y España.</p> <p>ago. <b>Asedio de Cádiz</b> por parte de los aliados del archiduque.</p>		<p>26 abr. La reina María Luisa de Saboya (ante la ausencia del monarca) jura en las Cortes de Zaragoza los Fueros de Aragón. Será la última sesión de las Cortes de Aragón antes de su disolución.</p>	
1703	<p>16 may. <b>Tratado de Lisboa.</b> Portugal se une a la Triple Alianza y retira su apoyo a FELIPE V.</p>	<p>12 sep. El archiduque Carlos es coronado rey Carlos III de España en Viena.</p>		
1704	<p>4 may. El archiduque Carlos desembarca en Lisboa.</p> <p>4 ago. El almirante inglés George ROOKE, partidario de la causa del archiduque Carlos de Austria, toma <b>Gibraltar</b>.</p> <p>Las tropas de Felipe V llevan a cabo del <b>sitio de Gibraltar</b>, en un primer intento fallido por recuperar la plaza.</p>	<p>24 ago. <b>Batalla de Málaga.</b> Combate naval.</p>		<p>18 ago. Juan SEYRA Y FERRER, prior de la orden de predicadores, escribe una <i>Carta al provincial de Santo Domingo sobre algunas desavenencias de su Convento de Jaca con los PP. Franciscos</i> siendo prior de el.</p> <p>22 ago. Muere el obispo Miguel L. de FRIAS, nacido en Ejea de los Caballeros (Zaragoza).</p>

**TABLA 24 - Cronología política y social (1700-1746)**

	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
1705	Fallece el emperador Leopoldo I, padre del archiduque Carlos. Le sucede su hijo José I.	<p>9 oct. El archiduque Carlos desembarca en Barcelona y es proclamado rey Carlos III.</p> <p>16 dic. Toma de Valencia por el archiduque Carlos.</p>	<p>28 dic. Se origina un motín popular en Zaragoza al paso de soldados franceses por la ciudad.</p>	<p>Se funda la capilla de San Pascual Bailón en la Sacristía Mayor de la catedral.</p> <p>27 abr. Toma posesión el obispo Mateo FONCILLAS Y MOZÁRABE, natural de Barbuñales (Huesca), nombrado por Felipe V.</p> <p>8 oct. Se bendice la iglesia del nuevo monasterio de San Juan de la Peña. Cinco días más tarde se traslada el Sagrario.</p>
1706	Fallece Pedro II de Portugal. Le sucede su hijo Juan V.	<p>3 abr. El ejército borbónico sitia la ciudad de Barcelona.</p> <p>8 may. El ejército austracista recibe el apoyo de los aliados y las tropas holandesas obligan a las felipistas a retirarse de Barcelona.</p> <p>sep. Las tropas del archiduque toman Mallorca.</p>	<p>29 jun. Ocupación de Zaragoza por los partidarios del archiduque.</p> <p>5 jul. El Concejo de Huesca proclama rey de Aragón al archiduque Carlos.</p> <p>15 jul. El archiduque Carlos entra en Zaragoza.</p> <p>18 jul. El archiduque Carlos es coronado rey de Aragón.</p>	<p>Se instala el órgano de la catedral en el coro antiguo.</p> <p>Se trasladan al castillo las reliquias procedentes del monasterio de san Juan de la Peña para su custodia durante el conflicto.</p> <p>Jul. El monasterio de san Juan de la Peña pide ayuda a Jaca para que envíe tropas y municiones.</p> <p>Ago. La ciudad queda asediada tras el ataque del ejército del archiduque.</p>
1707	Unión de los reinos de Escocia e Inglaterra. Nace el <b>Reino Unido de Gran Bretaña</b> .	<p>25 abr. <b>Batalla de Almansa</b>. Victoria borbónica y recuperación de los reinos de Aragón y Valencia.</p> <p>25 ago. Nace el primer hijo de FELIPE V y M<sup>a</sup> Luisa de Saboya, futuro rey LUIS I.</p> <p>29 jun. <b>Primer Decreto de Nueva Planta</b>. Quedan abolidos los fueros y libertades de los reinos de Aragón y Valencia (1ª medida represora en favor de Castilla).</p>	<p>26 may. Las tropas de felipistas conquistan Zaragoza. Aragón vuelve a estar regido por Felipe V.</p> <p>7 ago. El ejército felipista toma Monzón tras una semana de bombardeos.</p>	<p>6 mar. Las tropas borbónicas del marqués de Saluzzio liberan la ciudad del asedio.</p> <p>El ingeniero militar del reino de Aragón, Francisco L. DE MAULEÓN, es reclamado por el gobernador de Jaca para dirigir la obra del almacén de pólvora.</p> <p>2 oct. La ciudad celebra el nacimiento del príncipe Luis.</p>
1708	oct. El papa Clemente XI declara la guerra al emperador José I.	<p>20 jun. Enlace matrimonial entre el archiduque Carlos e Isabel de Brunswick.</p>	<p>11 ene. Felipe V disuelve la diputación del reino de Aragón (2ª medida represora en favor de Castilla).</p>	<p>Se nombran los primeros regidores de Jaca, según el recién instaurado modelo borbónico.</p>

	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
<b>1708 (cont.)</b>		<i>sep.</i> El ejército del archiduque toma Menorca.	Se suprime el sistema de elección de jurados por insaculación, mediante la extracción de bolas del interior un saco, de forma totalmente aleatoria.	Tras la supresión del concejo municipal según la legislación foral, el mariscal Álvaro FARIA DE MELO, de origen portugués, gobernador militar del castillo, es nombrado por el rey corregidor de la ciudad.
<b>1709</b>	<i>oct.</i> El papa Clemente XI, sometido a fuertes presiones por parte del emperador José I, reconoce al archiduque Carlos rey de España. Como consecuencia Felipe V expulsa al nuncio papal y corta las relaciones con la Santa Sede.			
<b>1710</b>	Nace en París el futuro rey de Francia, Luis XV.	<i>27 jul.</i> Batalla de Almenara. <i>8 dic.</i> Batalla de Brihuega.	<i>20 ago.</i> Batalla de Zaragoza y victoria del bando austracista. <i>21 ago.</i> Se restaura el régimen foral. <i>12 dic.</i> Aragón queda de nuevo bajo el poder de Felipe V.	
<b>1711</b>	<i>14 abr.</i> Fallece el delfín Luis de Francia, padre del monarca español Felipe V. <i>17 abr.</i> Fallece el emperador JOSÉ I. El archiduque Carlos (Carlos VI) es nombrado emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico.  Se promulga en Francia la <b>Ley Sálica</b> , que prohíbe el ascenso de las mujeres al trono.	El ejército borbón asedia Gerona.  Intento fallido de introducir la Ley Sálica en España. Se aprueba un reglamento que impide el ascenso al trono de las mujeres salvo que no haya hijos, hermanos o sobrinos varones.  <i>29 jun.</i> <b>Segundo Decreto de Nueva Planta.</b> (5ª medida represora en favor de Castilla).	<i>4 ene.</i> Entrada de Felipe V en Zaragoza.  <i>3 abr.</i> <b>Real Decreto</b> mediante el que Felipe V establece un nuevo gobierno en Aragón (3ª medida represora en favor de Castilla).  Se suprime el cargo de justicia de Aragón (4ª medida represora en favor de Castilla).	
<b>1712</b>	<i>9 nov.</i> Felipe V de España renuncia ante las Cortes al trono francés.	Se funda la <b>Biblioteca Nacional</b> .  Se inicia el censo de habitantes conocido como <b>Vecindario de Campoflorido</b> (se finalizará en 1717)		
<b>1713</b>	<i>11 abr.</i> El <b>Tratado de Utrecht</b> pone fin a la Guerra de Sucesión Española. España pierde Menorca y Gibraltar que pasan a ser territorios de Gran Bretaña; a cambio Felipe V recibe el reconocimiento como rey de España.			Fallece el primer corregidor de la ciudad, Álvaro FARIA DE MELO.

	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
1713 (cont.)	19 abr. La <b>Pragmática Sanción</b> , promulgada por el emperador Carlos VI, permite la sucesión a las mujeres.	<p>23 sep. Nace el cuarto hijo de Felipe V y María Luisa de Saboya, futuro rey Fernando VI (1746).</p> <p>Se crea la <b>Real Academia de la Lengua Española</b>.</p> <p>Se promulga un Auto equivalente a la Ley Sálica francesa, que da preferencia a los hijos varones en la sucesión al trono.</p> <p>Se inicia el asedio a Barcelona.</p>		
1714	<p>6 mar. <b>Tratado de Rastatt</b>.</p> <p>1 ago. Fallece Ana de Gran Bretaña, reina de Inglaterra, última monarca de la dinastía de los Estuardo. Le sucede su primo Jorge I, de la casa Hannover.</p>	<p>14 feb. Fallece la reina María Luisa de Saboya.</p> <p>Matrimonio por poderes del Rey con Isabel de Farnesio. El encuentro se produce meses después el 24 de diciembre.</p> <p>Toma de Barcelona por los borbones.</p>	Se suprimen las aduanas entre Aragón y Castilla, como medida apaciguadora tras las fuertes medidas represoras llevadas a cabo.	<p>Felipe V otorga a Jaca los títulos de <i>Muy Noble, Muy Leal, Muy Vencedora</i> y tres flores de lis para su escudo, tras la Guerra de Sucesión.</p> <p>El rey nombra al brigadier Pedro VICO corregidor de la ciudad y gobernador del castillo.</p>
1715	1 sep. Fallece Luis XIV, rey de Francia tras 72 años de reinado. Le sucede su biznieto Luis XV (que tiene 5 años). Es regente el duque Felipe II de Orleans (1715-1723).	Las tropas borbónicas toman Mallorca e Ibiza, últimos reductos de la causa austracista.	El corregidor de Jaca informa a las autoridades de Madrid de la presencia de <i>dineros</i> falsos en su partido, parte de ellos acuñados en la ceca de Zaragoza.	Alonso de MADARIAGA, marqués de Villafuerte (véase 1716), nombra alcalde mayor a Manuel LACASTA Y PUEYO.
1716		<p>20 ene. Nace el quinto hijo de Felipe V, primero con Isabel de Farnesio, futuro Carlos III.</p> <p>Se suprime el cargo de Correo Mayor. El monopolio postal pasa a ser asumido por la Corona.</p>		<p>Alonso de MADARIAGA, marqués de Villafuerte y caballero de Alcántara, es nombrado corregidor de la ciudad.</p> <p>Se ordena reparar el puente levadizo de la Ciudadela. El rey encarga los planos para dotar a la Ciudadela de una batería.</p> <p>F. MAULEÓN diseña los primeros planos de la remodelación de la Ciudadela.</p>

	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
<b>1716</b> (cont.)				<p>22 dic. Se funda la cofradía del Carmen.</p> <p>24 dic. Fallece Joseph Antonio BETRÁN, maestro de capilla.</p>
<b>1717</b>	<p><b>Triple Alianza</b> entre Francia, Gran Bretaña y Países Bajos, para obligar a España a cumplir los acuerdos pactados en el Tratado de Utrecht.</p> <p>Primera <b>logia masónica</b>.</p> <p>17 jun. El <b>Concordato de 1717</b> pone fin a las malas relaciones diplomáticas entre la Corona española y la Santa Sede. Mediante este acuerdo el nuncio regresa a la corte.</p>	<p>28 ene. José PATIÑO es nombrado intendente general de la Marina española.</p>		<p>8 may. Muere el obispo Mateo FONCILLAS.</p> <p>El rey Felipe V nombra obispo a Francisco PALANCO, natural de Campo (Toledo), de la Orden de los Mínimos, principal detractor de los novatores. (véase publicación de 1714 en la siguiente tabla).</p>
<b>1718</b>	<p>El Sacro Imperio Romano Germánico se une a la Triple Alianza, creándose la <b>Cuádruple Alianza</b>, contra España.</p> <p>El embajador de Felipe V en Francia lleva a cabo la <b>Conspiración de Cellemare</b>, complot urdido por el monarca español para hacerse con la regencia de Felipe de Orleans.</p>	<p>11 oct. Se inaugura el nuevo templo catedralicio del Pilar de Zaragoza y se traslada allí al Santísimo.</p>	<p>El <i>Vecindario de Campoflorido</i>, fechado a 6 de septiembre, establece que en la ciudad de Jaca hay 2539 habitantes.</p> <p>Se hace la campana grande ‘de los párvulos’, dedicada a santa Orosia.</p> <p>Ante el temor de un nuevo asedio se encarga al ingeniero aragonés Francisco MAULEÓN un proyecto para mejorar la defensa de la la ciudad y la Ciudadela.</p>	
		<p>29 jun. Se ordena la retirada de los <i>dineros</i> falsos que circulan por el reino.</p> <p>15 jul. Se publica un bando en Aragón y Cataluña notificando la devaluación de los <i>dineros</i> aragoneses.</p> <p>ago. Se prohíbe el pago con <i>dineros</i> durante los seis meses que dure la devaluación.</p>		
<b>1719</b>	<p>Dentro del marco de la Guerra de la Cuádruple Alianza, Francia declara la guerra a España y ocupa los territorios de las provincias vascongadas.</p>			<p>Ante la inminente guerra con Francia, el conde de CHARNY, caballero de la orden de Calatrava, se traslada desde Denia para jurar su cargo ante el obispo y tomar posesión del corregimiento de Jaca.</p>

	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
<b>1719 (cont.)</b>				El ejército asume el control de las puertas de la ciudad y tapia todas excepto las de Santa Orosia, San Pedro y San Francisco.
<b>1720</b>	17 feb. El <b>Tratado de La Haya</b> pone fin a la Guerra de la Cuádruple Alianza. España se ve obligada a renunciar a su derecho sobre el reino de Cerdeña.		7 sep. Diego de ASTORGA, arzobispo de Toledo e inquisidor general, prohíbe mediante el edicto <i>Silentium facite</i> la circulación de cualquier anónimo que cuestione la tradición de la venida de la virgen del Pilar, tras la polémica surgida por el texto <i>Examen de la tradicion del Pilar</i> , atribuido a Juan de Ferreras.	1 oct. Muere el obispo Francisco PALANCO.
<b>1721</b>	19 mar. Fallece el papa Clemente XI.  8 may. Inocencio XIII es elegido papa.  10 sep. El <b>Tratado de Nystad</b> (Finlandia) pone fin a la Gran Guerra del Norte entre el Imperio ruso (Pedro I) y el Imperio sueco (Federico I). Suecia perdió los territorios de Livonia, Estonia, Ingria y una parte de Carelia, viendo fuertemente mermado su rango de potencia principal europea.			Felipe V nombra obispo a Miguel ESTELA, de la Orden de los Mínimos, nacido en Palma (Mallorca).
<b>1722</b>				
<b>1723</b>	Luis XV de Francia alcanza la mayoría de edad e inicia su reinado.  <b>Cisma en los Países Bajos</b> a causa de la elección del nuevo arzobispo de Utrecht.  2 dic. Fallece Felipe II, duque de Orleans.		El papa concede nuevas oraciones para el rezo a la Virgen del Pilar.	Una plaga de langostas daña los cultivos.
<b>1724</b>	7 mar. Fallece el papa Inocencio XIII.  29 may. Benedicto XIII es elegido papa.  27 sep. Se inaugura la <b>Bolsa de París</b> .	10 may. Felipe V abdica en su hijo Luis.  9 feb. Luis I, rey de España.  31 ago. Fallece Luis I.		F. MAULEÓN dibuja los planos de la ermita de san Miguel de Abós y el proyecto para convertirla en almacén de pólvora.



	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
<b>1724 (cont.)</b>		7 sep. Felipe V regresa al trono, no libre de polémica debido a su anterior abdicación.		
<b>1725</b>	<p>30 abr. <b>Tratado de Viena</b> firmado entre España y Austria. Carlos VI renuncia a sus aspiraciones al trono de España. Felipe V reconoce la soberanía de éste sobre Italia y Países Bajos.</p> <p>8 feb. Fallece Pedro I de Rusia. Le sucede la emperatriz Catalina I.</p> <p>3 sep. <b>Tratado de Hannover</b> firmado entre Gran Bretaña, Francia y Prusia, como respuesta al Tratado de Viena. Las tres potencias establecen una alianza militar defensiva en caso de recibir el ataque de un país no perteneciente a la alianza.</p> <p>Primera logia masónica en París.</p>			F. MAULEÓN redacta siete proyectos para la reparación de almacenes, establo, cuarteles y puente levadizo de la ciudadela.
<b>1726</b>	Las Provincias Unidas de los Países Bajos se adhieren al <b>Tratado de Hanover</b> (1725)			Pedro Boyseau CHATEAUFORT, mariscal de campo, jura el cargo de corregidor ante el capitán general interino de Aragón.
<b>1727</b>	<p>feb.-jul. España lleva a cabo el <b>segundo asedio a Gibraltar</b> en un nuevo intento fallido por recuperar la ciudad.</p> <p>11 jun. Fallece Jorge I de Gran Bretaña. Le sucede su hijo Jorge II.</p> <p>Suecia y Dinamarca firman su adhesión al <b>Tratado de Hanover</b> (1725)</p>			<p>6 mar. Muere el obispo Miguel ESTELA.</p> <p>8 dic. Nace en Jaca Blas BOSQUED, futuro maestro de capilla de la catedral (1750-1799).</p>
<b>1728</b>	El papa extiende a toda la Iglesia el oficio de Gregorio VII (¿Qué oficio?)		9 jun. El rey ordena el cese de labra ¿acuñación? de moneda aragonesa. ¿Qué tiene que ver con 16 jul 1730?	El rey nombra obispo al castellano Antonio SARMIENTO DE SOTOMAYOR, monje benedictino natural de Redondela (Pontevedra). Debido a un fuerte reumatismo durante el viaje desde Madrid a su nueva cátedra, y las consecuencias que podría [continúa en página siguiente]

	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
1728 (cont.)				[viene de la página anterior] tener en su salud el clima de Jaca, el rey decide nombrarlo obispo de Mondoñedo (Lugo).  Pedro ESPINOSA DE LOS MONTEROS, franciscano, natural de Almagro (Ciudad Real), es nombrado obispo por el rey.
1729	9 nov. <b>Tratado de Sevilla</b> entre España, Francia y Gran Bretaña. Se reconoce la sucesión del infante Carlos de Borbón –futuro Carlos III– al ducado de Parma. Gran Bretaña mantiene el dominio sobre Gibraltar y Menorca. Supone una nueva ruptura entre la corona española y la Santa Sede, que alega que Nápoles es un feudo papal.			
1730	23 feb. Fallece el papa Benedicto XIII. 12 jul. Clemente XII es elegido papa.		16 jul. Se prohíbe mediante decreto la acuñación de moneda en la ceca de Zaragoza.	Se lleva a cabo la ampliación de la iglesia de San Ginés, junto al monasterio de las monjas benedictinas.
1731	ene. Fallece el octavo duque de Parma, Antonio Farnesio, tío de la reina consorte de España. El emperador Carlos VI envía tropas a ocupar los ducados de Parma y Piacenza con el fin de evitar que la sucesión – acordada mediante el Tratado de Sevilla (1729)– pase al infante español Carlos de Borbón, sobrino nieto del duque.  jul. <b>Segundo Tratado de Viena</b> firmado entre España y Austria. El emperador Carlos VI reconoce los acuerdos firmados en el Tratado de Sevilla y los derechos del infante Carlos, hijo de Felipe V, sobre los ducados de Parma y Piacenza.			El cabildo catedralicio encarga al maestro platero Joseph Aznárez la fabricación de una urna de plata para custodiar las reliquias de santa Orosia.
1732				
1733	7 nov. <b>Primer Pacto de Familia</b> entre España y Francia, contra Gran Bretaña.  <b>Guerra de Sucesión polaca</b> (1733-1735/1738), acabó convertida en un conflicto europeo tras la muerte del rey Augusto I al postularse los Borbones (Francia, España, Cerdeña y Parma) en favor del candidato Estanislao Leszczyński –futuro Estanislao I–, mientras que Rusia, Austria, Prusia y El Sacro Imperio Romano Germánico se declararon partidarios de Federico Augusto II (futuro Augusto III).		Surge la <i>Gaceta de Zaragoza</i> , precedente de la prensa aragonesa.	Muere el obispo Pedro ESPINOSA DE LOS MONTEROS estando de visita en Pamplona.
1734		2 abr. Felipe V cede a su hijo Carlos – futuro Carlos III– todos los derechos al trono sobre Nápoles y Sicilia.		Felipe V nombra obispo a Ramón de NOGUÉS, natural de Balaguer (Lérida)

	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
1734 (cont.)		Se crea la <b>Real Academia de Medicina de Madrid</b> .  24 dic. Un incendio destruye el Real Alcázar de Madrid.		
1735	<b>Tratado de Viena</b> , firmado en 1735 y ratificado en 1738, pone fin a la Guerra de Sucesión polaca.			Se establecen la comunidad de Escolapios en Jaca y crea la primera casa dedicada a la enseñanza en la ciudad.
1736				
1737	26 sep. El <b>Concordato de 1737</b> pone fin al conflicto entre la Santa Sede y la Corona española.			El teniente general Álvaro CARRILLO DE ALBORNOZ es designado para el corregimiento de Jaca.
	Austria se une a la Guerra entre Rusia y el imperio otomano iniciada en 1735.	Se publica el primer ejemplar del <b>Diario de los Literatos de España</b> , de carácter cultural, defensor de las ideologías ilustradas de Feijoo y Luzán. Se publicaron siete ejemplares hasta su desaparición en 1742.		
1738	El papa prohíbe la adhesión a las logias masónicas.  <b>Tratado de Viena</b> , firmado en 1735 y ratificado en 1738, pone fin a la Guerra de Sucesión polaca.	Se crea la <b>Real Academia de la Historia</b> .  Comienza la construcción del <b>Palacio Real</b> en Madrid en la misma ubicación del Real Alcázar, incendiado en 1734, bajo la dirección del arquitecto siciliano Filippo Juvara (que murió repentina y misteriosamente pocos meses después) y continuada por su discípulo Giovanni Battista Sachetti.		Muere el obispo Ramón de NOGUÉS en Barbuñales (Huesca) estando de viaje.  Álvaro CARRILLO DE ALBORNOZ toma posesión del corregimiento de la ciudad.
	Como consecuencia del Tratado de Viena, se reconoce a infante Carlos de Borbón (entonces duque de Parma) rey de Nápoles bajo el nombre de Carlos VII de Nápoles. A cambio, este cede a Austria el ducado de Parma.			

	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
1739	Se inicia la <b>Guerra del Asiento</b> entre España y Gran Bretaña en el mar Caribe por el monopolio del comercio y de la trata de esclavos.			26 ago. Un diluvio destruye tapias, caminos y puentes.  Juan Domingo MANZANO DE CARVAJAL, natural de Jaraíz de la Vera (Cáceres) es nombrado obispo por el rey.  Se inician obras de revestimiento del interior del parapeto de ladrillo de la ciudadela. Se continúan en el verano de 1740 por falta de dinero.
	18 sep. El <b>Tratado de Belgrado</b> pone fin a la guerra entre Austria y el imperio otomano iniciada en 1737.			
1740	6 feb. Fallece el papa Clemente XII.  31 may. Federico II es coronado rey de Prusia.  17 ago. Benedicto XIV es elegido papa.  20 oct. Fallece el emperador Carlos VI. Le sucede como archiduquesa de Austria su hija María Teresa I.			Felipe RAMÍREZ DE ARELLANO, caballero de Santiago, es nombrado corregidor de la ciudad. No toma posesión hasta agosto de 1741 por encontrarse en Barcelona preparando una expedición para recuperar Menorca tras la declaración de guerra de Gran Bretaña a España en octubre de 1739.
	Pese a la Pragmática Sanción, promulgada por Carlos VI en 1713 para permitir el ascenso de su hija al trono, Federico II de Prusia ordenó invadir Silesia, provocando el inicio de la <b>Guerra de Sucesión austriaca</b> (1740-1748) en la que están implicadas casi todas las potencias europeas: Prusia, Francia y España contra Gran Bretaña y Países Bajos. La Guerra de Asiento entre España y Gran Bretaña entronca ahora con la Guerra de Sucesión austriaca.			
1741				
1742	Carlos Alberto de Baviera es coronado emperador del Sacro Imperio como Carlos VII, derecho que reclamó aludiendo a su matrimonio con la hija del emperador José I.			
1743	25 oct. <b>Segundo Pacto de Familia</b> entre España y Francia, contra Gran Bretaña.			

	(EUROPA)	(ESPAÑA)	(ARAGÓN)	(JACA)
1744	5 ene. Intento de asesinato de Luis XV de Francia.			
1745	1 may. <b>Tratado de Aranjuez.</b> Alianza entre España, Francia y Nápoles en el marco de la Guerra de Sucesión austriaca.			Se erige el seminario episcopal.
1746		9 jul. Fallece Felipe V. Le sucede su hijo Fernando VI, hijo de su primer matrimonio con María Luisa de Saboya.		

[Finaliza TABLA 24]

	MÚSICA	ARTES: LITERATURA, POESÍA, PINTURA, ESCULTURA...	CIENCIA	PENSAMIENTO: TEOLOGÍA, FILOSOFÍA
1700a	(1694) GUERAU. <i>Poema armónico</i> . Madrid.  (1699) José de TORRES funda en Madrid la Imprenta de Música.	Se crea en Roma la "Accademia dell'Arcadia".		(1690) John LOCKE. <i>Ensayo sobre el entendimiento humano</i> . Londres.
1700	Pablo NASSARRE. <i>Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición</i> . Madrid.  Antonio de LITERES. <i>Júpiter y Danae</i> . Madrid.	Se inaugura el Teatro de "la Monnaie" en Bruselas.	Se funda la Academia de las Ciencias de Berlín.	
1701	Miguel AMBIELA accede al cargo de maestro de capilla del templo de El Pilar de Zaragoza.  Tomás de TORREJÓN Y VELASCO. <i>La púrpura de la rosa</i> . Lima (Perú).	Felipe V nombra a Teodoro Ardemans 'maestro mayor de obras reales y de la villa de Madrid'.		
1702	José de CÁSEDA accede al cargo de maestro de capilla de la Seo de Zaragoza.  Nace en Calatayud (Zaragoza) José de NEBRA.  José de TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO. <i>Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpa...</i> Madrid.	Luca GIORDANO, pintor vinculado a la corte de Carlos II, regresa a Nápoles.		Salvador Alberto ALAVÉS. <i>Compendio de la vida magna disputada de la gloriosa virgen, casada, martir y Reyna de Aragon, y su antigua y primera Patrona, y siempre de la Ciudad de Jaca, y sus Montañas, Santa Orosia...</i> Zaragoza.
1703			Isaac Newton es nombrado presidente de la Royal Society of London.	Detención en Bruselas de Pasquel QUESNER, teólogo, principal defensor del jansenismo.

TABLA 25 - Cronología cultural y científica (1700-1746)

	(MÚSICA)	(ARTES)	(CIENCIA)	(PENSAMIENTO)
1704	Fallece en París M. A. CHARPENTIER.  Joseph Antonio BETRÁN accede al cargo de maestro de capilla de la catedral de Jaca.			Orencio de BERGUA. <i>Llanto universal de la montaña</i> , [...] <i>por la muerte de su venerable y exemplar pastor el Ilmo. y Revmo. señor D. Miguel Lorenzo de Frías, y Espinel, Obispo de Jaca</i> [...]. Zaragoza.
1705			Tomás Vicente TOSCA. <i>Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad</i> . 9 vols. Valencia, 1705-1715.	La bula papal de Clemente XI, <i>Vineam Domini</i> , condena el jansenismo.
1706	Nace José de OREJÓN Y APARICIO en Huacho (Perú).			
1707	A. SCARLATTI. <i>Il primo omicidio overo Cain</i> .			
1708	J. S. BACH, músico de cámara y organista en la Corte de Weimar.  A. CALDARA. <i>Il piu bel nome</i> . Barcelona.  Antonio de LITERES (música) y José de CAÑIZARES (libreto). <i>Acis y Galatea</i> . Madrid.			La bula papal de Clemente XI, <i>Universi domini gregis</i> , condena las proposiciones jansenistas de la obra de QUESNEL.
1709	Joaquín MARTÍNEZ DE LA ROCA accede al cargo de maestro de capilla del templo de El Pilar de Zaragoza.  B. CRISTOFORI desarrolla en Florencia el primer mecanismo del piano, llamado <i>Hammerklavier</i> .		T. V. TOSCA. <i>Compendio matemático... Tomo II: Arithmetica superior, Algebra, Musica</i> . Valencia, 1709.	Jacques B. BOSSUET. <i>Política según la Sagrada Escritura</i> . París, [1707] Publicación póstuma.
1710	Francisco PORTERÍA accede al puesto de maestro de capilla de La Seo de Zaragoza.  G. F. HÆNDEL, director de orquesta en la Corte de Hannover.	Nace José LUZÁN Y MARTÍNEZ (Zaragoza); será nombrado pintor supernumerario de la Casa Real por Felipe V en 1746.		

	(MÚSICA)	(ARTES)	(CIENCIA)	(PENSAMIENTO)
<b>1710 (cont.)</b>	Nace en Iesi (Italia) G. B. PERGOLESI.  Fallece en Madrid Gaspar SANZ.  Tomás Vicente TOSCA. <i>Tratado de música especulativa y práctica</i> .			
<b>1711</b>	G. F. HÆNDEL, <i>Rinaldo</i> . Londres.  Manuel de SUMAYA. <i>La Parténope</i> . Lima.	Valero IRIARTE (Zaragoza, 1680) realiza el retrato del príncipe de Asturias.		Se funda la publicación periódica <i>The Spectator</i> en Londres.
<b>1712</b>	Joaquín MARTÍNEZ DE LA ROCA. <i>Los desagrios de Troya</i> . Zaragoza.  Fallece en Valencia Juan CABANILLES.	Se funda en Madrid la Biblioteca Nacional.	Thomas NEWCOMEN inventa la máquina de vapor atmosférica en Cornualles (Inglaterra).	
<b>1713</b>	Fallece en Roma Arcangelo CORELLI.	Se funda la Real Academia de la Lengua Española en Madrid.		La bula <i>Unigenitus</i> de Clemente XI reitera la condena del jansenismo.  Blas TORREJÓN DE VELASCO. <i>Sermón de la Canonización de S. Pio V predicado en el Convento de Predicadores de la Ciudad de Jaca</i> . Zaragoza.
<b>1714</b>		Juan RAMÍREZ MEJANDRE funda la Academia de Dibujo de Zaragoza. Miguel Jerónimo LORIERI, maestro de la misma.  Juan GARCÍA DE MIRANDA realiza el retrato de la reina María Luisa Gabriela.	Gabriel FAHRENHEIT inventa el termómetro de mercurio (Alemania).  Henry MILL inventa la máquina de escribir (Inglaterra).	Gottfried Leibniz. <i>Monadologia</i> . Viena. Escrita en francés, será publicada en alemán en 1720.  Fray Francisco PALANCO. <i>Dialogus physico-theologicus contra philosophiae novatores</i> . Madrid.
<b>1715</b>	Se inicia la <i>Controversia de Valls</i> .  Fallece Antonio de SALAZAR, maestro de capilla de la catedral de Mexico.  Fallece en Madrid Diego Xaraba.  A. SCARLATTI. <i>La Santissima Trinità</i> . Nápoles.	Antonio PALOMINO. <i>El museo pictórico y escala óptica. Vol I: La teórica de la pintura</i> . Madrid.  Narciso TOMÉ y Diego TOMÉ esculpen la fachada de la Universidad de Valladolid.		Fr. Juan SAGUENS (mínimo), replica la obra de Palanco mediante la publicación de <i>Atomismus demonstratus et vindicatus ab impugnationibus philosophico-theologicis</i> Rev. P. Francisci Palanco. Toulouse (Francia).



	(MÚSICA)	(ARTES)	(CIENCIA)	(PENSAMIENTO)
1716	Luis SERRA accede al cargo de maestro de capilla del templo de El Pilar de Zaragoza.  Fallece en Francia Sebastián DURÓN.			Alejandro de AVENDAÑO (seudónimo de Juan de NÁJERA). <i>Diálogos filosóficos en defensa del atomismo y respuesta a las impugnaciones aristotélicas del R. P. M. Fr. Francisco Palanco</i> . Madrid.
1717	Joseph LANUZA, maestro de capilla de la catedral de Barbastro, accede al magisterio de la catedral de Huesca.  Juan Francisco SAYAS accede al cargo de maestro de capilla de la catedral de Jaca.  G. F. HÆNDEL. <i>Música acuática</i> .  Pedro de ULLOA. <i>Música universal o Principios universales de la música</i> . Madrid.  Miguel AMBIELA. <i>Disceptación música</i> . Toledo. (Respuesta a la controversia originada por la <i>Misa Scala Aretina</i> de Valls).	MONTESQUIEU escribe <i>Cartas persas</i> (se publicarán en 1721 en Ámsterdam).	Edmund HALLEY inventa la campana de buceo, que permite descender 55 pies de profundidad bajo el agua.  Pedro Manuel CEDILLO. <i>Compendio del arte de la navegación</i> . Sevilla.  Se crea la Compañía de Guardias Marinas en Cádiz.	Juan Martín de LESSACA replica a Avendaño a través de la publicación <i>Formas ilustradas a la luz de la razón, con que se responde a los 'Diálogos' de D. Alejandro de Avendaño y a la censura del Doctor Don Diego Mateo Zapata</i> . Madrid.
1718	Antonio de LITERES. <i>Los elementos</i> .	Se funda la Real Fábrica de Paños de Guadalajara.	Pedro Manuel CEDILLO. <i>Trigonometría aplicada a la navegación</i> . Sevilla.	
1719		Daniel DEFOE. <i>Robinson Crusoe</i> . Inglaterra.  Jean Baptiste DUBOS. <i>Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture</i> . París.		Fallece en Ámsterdam Pasquier QUESNEL.  VOLTAIRE. <i>Edipo</i> . París.
1720		Se funda la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid.	Edmund HALLEY es nombrado astrónomo real en Inglaterra	Juan de NÁJERA. <i>Maignanus redivivus, sive de vera quidditate accidentium manentium Eucharistia</i> . Toulouse (Francia).  Antonio ARBIOL. <i>Espiritual novenario a la reyna de los angeles Maria Santissima de el Pilar de Zaragoza...</i> Zaragoza.  Juan de FERRERAS. <i>Historia de España</i> (vol. 6). Madrid.

	(MÚSICA)	(ARTES)	(CIENCIA)	(PENSAMIENTO)
1720 (cont.)				<i>Examen de la tradición de el Pilar.</i> Firmado con seudónimo, atribuido a Juan de FERRERAS, cuestiona la tradición pilarista, originando un gran revuelo. Es censurado por la Inquisición. [s. l.]
1721	A. SCARLATTI. <i>Griselda</i> . Roma. J. S. BACH. <i>Conciertos de Brandenburgo</i> . Köthen (Alemania).	Andrea PROCACCINI es llamado a Madrid por de Felipe V, aunque su actividad como pintor en la Corte es secundaria.		Diego Mateo ZAPATA es detenido y sometido a tortura por el Santo Oficio en Cuenca.  Blas TORREJÓN DE VELASCO. <i>Constituciones y nueva Institución del Real Colegio de Santa Orosia, que ordenó juntamente con D. Diego Ximénez, Canónigo de Jaca, y su Vicario General el año de 1721</i> . [s.l.]  MONTESQUIEU. <i>Cartas perseas</i> . París.
1722	J. P. RAMEAU. <i>Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels</i> . París. J. S. BACH. <i>El clave bien temperado</i> . Leipzig.	Jean RANC llega a Madrid contratado como retratista de la Corte.	René Antoine Ferchault de RÉAUMUR descubre en París cómo convertir hierro fundido en acero.	
1723	J. S. BACH. <i>Pasión según San Juan</i> . Leipzig.			
1724	G. F. HÆNDEL. <i>Julio César</i> . Londres.  Pablo NASSARRE. <i>Escuela de música según la práctica moderna</i> . Zaragoza.  Pedro RABASSA. <i>Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la musica</i> . Valencia, 1724-1738.	Antonio PALOMINO. <i>El museo pictórico y escala óptica. Vol II: La práctica de la pintura. Vol III: El parnaso español pintoresco laureado</i> . Madrid.	Se funda la Academia de Ciencias de San Petersburgo.	Jerónimo de USTÁRIZ. <i>Teoría y práctica de Comercio y Marina</i> . París.  Fray Antonio NAVASA. <i>Bienaventuranza de Jaca en su Patrona Santa Orosia, virgen y mártir. Oración panegyrica que en su solemnidad predicó en la Santa Iglesia Cathedral de Jaca</i> . Zaragoza.
1725	A. VIVALDI. <i>Il cimento dell' Armonia e dell' Invenzione. (Las cuatro estaciones)</i> . Venecia. J. J. FUX. <i>Gradus ad parnassum</i> . Viena.	Francisco Antonio MELÉNDEZ obtiene la plaza de pintor real de miniaturas.	John FLAMSTEED. <i>Historia Coelestis Britannica</i> . Londres. (Publicación póstuma).	

	(MÚSICA)	(ARTES)	(CIENCIA)	(PENSAMIENTO)
<b>1725 (cont.)</b>	J. A. HASSE. <i>Antonio e Cleopatra</i> . Nápoles.			
<b>1726</b>	Benito Jerónimo FEJOO. «Música de los templos», integrado en <i>Teatro crítico universal</i> . Madrid, 1726.	<i>Diccionario de autoridades</i> . Primero de los seis tomos del <i>Diccionario de la lengua castellana</i> (RAE). Madrid.  Jonathan SWIFT. <i>Los viajes de Gulliver</i> . Londres.	Diego de TORRES VILLARROEL. <i>La suma medicina, o piedra philosophal</i> . Madrid, (1726?).	Benito Jerónimo FEJOO. <i>Teatro crítico universal</i> . Tomo I, Discurso XIV: <i>La música de los templos</i> . Madrid, 1726-1740.
<b>1727</b>	Joseph LANUZA, maestro de capilla de la catedral de Huesca, accede al magisterio de La Seo de Zaragoza.  J. S. BACH. <i>Pasión según San Mateo</i> . Lepizig.		Stephen HALES explica la circulación de la savia en las plantas. Londres.	
<b>1728</b>	José de NEBRA. <i>Amor aumenta el valor</i> . Madrid. (Obra encargada para las boda de Fernando VI y Bárbara de Braganza, celebrada por poderes en Badajoz).	El arquitecto Alberto de CHURRIGUERA inicia las obras de la plaza mayor de Salamanca.	Pedro Manuel CEDILLO. <i>Vocabulario marítimo</i> . Sevilla.  Martín MARTÍNEZ. <i>Anatomía completa del hombre</i> . Madrid.  El explorador danés Vitus J. BERING descubre y da nombre al Estrecho de Bering.	Juan Francisco DESSA. <i>Manual de Disciplina Monástica Doméstica para el Convento de Dominicos de la Ciudad de Jaca...</i> Jaca.
<b>1729</b>	D. SCARLATTI se traslada a Sevilla con el séquito de la princesa Bárbara de Braganza.  Baldassare GALUPPI. <i>Dorinda</i> . Venecia.	Narciso TOMÉ comienza a esculpir la escultura <i>El Transparente</i> en la catedral de Toledo (finalizará en 1732).	John FLAMSTEED. <i>Atlas Coelestis</i> . Londres. (Publicación póstuma. Es el primer atlas estelar creado a partir de observaciones mediante telescopio).	Benito Jerónimo FEJOO. <i>Ilustración apologética</i> . Madrid.  Salvador José MAÑER. <i>Anti-theatro crítico sobre el primero y segundo tomo del Teatro Crítico Universal del Rmo. P.M. Fr. Benito Feijoo [...]</i> . Madrid.
<b>1730</b>		Se culmina la ampliación de. Templo del Pilar de Zaragoza.		
<b>1731</b>	José LANUZA accede al cargo de maestro de capilla de la Seo de Zaragoza.	Antoine François PRÉVOST. <i>Manon Lescaut</i> . París.	R. A. F. de RÉAUMUR inventa el termómetro de alcohol y establece la escala termométrica que lleva su nombre. París.	

	(MÚSICA)	(ARTES)	(CIENCIA)	(PENSAMIENTO)
<b>1731 (cont.)</b>		Santiago BONAVÍA llega a Madrid para trabajar en las obras de mejora del Real Coliseo del Buen Retiro.		
<b>1732</b>		Miguel Jerónimo LORIERI es nombrado pintor del rey.		Se funda la Sociedad Filosófica de Edimburgo (Escocia).  Jean François Lambert. <i>Ode sur l'eucharistie</i> . [s. l.]
<b>1733</b>	G. B. PERGOLESI. <i>La serva padrona</i> . Nápoles.  G. F. HÆNDEL. <i>Orlando</i> . Londres.  Fallece en Toledo Miguel AMBIELA.		La Real Academia de Ciencias de París pone en marcha una misión formada por científicos franceses y españoles para realizar mediciones geodésicas y comprobar la forma de la Tierra. (Partirán en 1735 y 1736).	
<b>1734</b>	Joseph CONEJOS accede al cargo de maestro de capilla de la catedral de Jaca.	Nace en Zaragoza Francisco BAYEU, futuro pintor de la corte de Carlos III (1767).  Juan GARCÍA DE MIRANDA realiza el retrato de la reina María Luisa Gabriela.	Se crea la Real Academia Médica de Madrid	VOLTAIRE. <i>Cartas filosóficas</i> . Londres.
<b>1735</b>			Jorge JUAN y Antonio DE ULLOA parten con la expedición franco-española a Perú para realizar mediciones geodésicas.  Andrés PIQUER. <i>Medicina vetus et nova</i> . Valencia.	
<b>1736</b>	G. B. PERGOLESI. <i>Stabat mater</i> . Nápoles.	Louis Michel VAN LOO llega a Madrid contratado como pintor de cámara de la Corte.  Joseph PÉREZ DE MONTORO. <i>Obras posthumas lyricas humanas</i> . Madrid.  Joseph PÉREZ DE MONTORO. <i>Obras posthumas lyricas sagradas</i> . Madrid.	Parte la expedición franco-española a Laponia para realizar mediciones geodésicas.  VOLTAIRE. <i>Tratado de metafísica</i> . París.	

	(MÚSICA)	(ARTES)	(CIENCIA)	(PENSAMIENTO)
1737	<p>FARINELLI llega a Madrid llamado por Isabel de Farnesio.</p> <p>J. P. RAMEAU. <i>Castor et Pollux</i>, París.</p> <p>J. P. RAMEAU <i>Génération harmonique</i>. París.</p> <p>Francisco VALLS. <i>Mapa armónico práctico</i>. Barcelona. [1737ca; 1742a]</p>	<p>Ignacio LUZÁN. <i>Poética</i>. Zaragoza.</p>	<p>John HARRISON crea en Londres el primer cronómetro capaz de medir la longitud en el mar, probado de forma experimental en 1736 en una expedición a Lisboa.</p> <p>Francesco ALGAROTTI. <i>Newtonianismo per le dame</i>. Nápoles.</p>	<p>Juan de NÁJERA. <i>Desengaños philosophicos</i>. Sevilla.</p>
1738		<p>Se crea la Real Academia de la Historia Española en Madrid.</p>	<p>María Andrea CASAMAYOR Y DE LA COMA. <i>Tyrocinio aritmético</i>. Zaragoza.</p>	
1739		<p>Edición del sexto y último tomo del <i>Diccionario de Autoridades</i> (RAE)</p>		<p>David HUME. <i>Treatise of Human Nature</i>. Londres.</p> <p>Jean le Rond D'ALEMBERT. <i>Mémoire sur le calcul intégral</i>. París.</p>
1740		<p>Nace en Zaragoza Manuel BAYEU, autor de los frescos del ábside y presbiterio de la catedral de Jaca.</p>		
1741		<p>1ª edición de la <i>Ortografía de la lengua española</i> (RAE)</p>		
1742	<p>G. F. HÆNDEL. <i>El Mesías</i>. Londres.</p> <p>J. S. BACH. <i>Variaciones Goldberg</i>. Leipzig.</p>			<p>Benito Jerónimo FEIJOO. <i>Cartas eruditas y curiosas</i>. Madrid (1742-1760).</p>
1743	<p>José de NEBRA. <i>Viento es la dicha del amor</i>. Madrid.</p>	<p>Louis Michel VAN LOO finaliza el retrato de la familia de Felipe V.</p>	<p>Se construye para Luis XV el primer ascensor (manual) en el Palacio de Versalles.</p>	
1744	<p>ROUSSEAU presenta ante la Academia de Ciencias de París su proyecto sobre nuevos signos para la música, que es rechazado.</p>	<p>Se crea la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.</p>		

	(MÚSICA)	(ARTES)	(CIENCIA)	(PENSAMIENTO)
1745			Pedro Manuel CEDILLO. <i>Tratado de cosmografía náutica</i> . Cádiz.	
1746		Nace Francisco de GOYA (Fuendetodos, Zaragoza).  Se funda la Real Fábrica de Paños en San Fernando de Henares (Madrid).		Denis DIDEROT. <i>Pensées philosophiques</i> . La Haya.
1746p	(1749) Ignacio de JERUSALEM, accede al cargo de maestro de capilla de la catedral de Mexico.  (1749) J. S. BACH. <i>El arte de la fuga</i> . Leipzig.  (1765) Juan Francisco SAYAS. <i>Música canónica, motética y sagrada</i> . Pamplona.	(1747) Charles BATTEUX. <i>Les beaux arts réduits à un seul principe</i> . París.	(1748?) Diego de TORRES VILLARROEL. <i>Tratado de los temblores, y otros movimientos de la tierra, llamados vulgarmente terremotos, de sus causas, señales, pronosticos, auxilios, e historias</i> . Valencia.  (1748) Jorge JUAN y Antonio de ULLOA. <i>Relación histórica del viage a la América Meridional... para medir algunos grados del meridiano terrestre</i> . Madrid.  (1748) ) Jorge JUAN y Antonio de ULLOA. <i>Observaciones astronomicas y phisicas hechas... en los Reynos del Perú... de las quales se deduce la figura y magnitud de la Tierra y se aplica á la Navegacion</i> . Madrid.	(1747) Enrique FLÓREZ. <i>España sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España</i> . Madrid.  (1747) Denis DIDEROT. <i>Promenade du Sceptique</i> . París. No se publicará hasta 1830.

[Finaliza TABLA 25]

# **ANEXO II**

**DOCUMENTACIÓN AUXILIAR**





## DOCUMENTACIÓN AUXILIAR

Presento en este anexo diferente documentación relacionada con la actividad de la capilla de música de la catedral jaquesa y con sus integrantes. La documentación que incluyo en este anexo ha sido localizada en los archivos capitulares de las catedrales de Jaca, Zaragoza y Teruel, y en los archivos diocesanos de Jaca y Teruel. Todos los textos han sido transcritos de forma diplomática, manteniendo la ortografía y puntuación tal y como aparecen en las fuentes y evitando en todo momento la corrección ortográfica del texto así como la normalización de nombres, apellidos y topónimos, con el fin de ofrecer un acercamiento a la documentación original, ausente de manipulaciones por mi parte. Únicamente en algunos casos en los que el empleo de abreviatura por contracción –con o sin letra volada– pudiera dificultar la comprensión del texto, he anotado entre corchetes las letras que habían sido eliminadas, para facilitar la lectura del documento.

En primer lugar ofrezco un volcado de las actas capitulares del cabildo de la catedral de Jaca que ofrecen información sobre la capilla de música. En segundo lugar adjunto actas del cabildo de La Seo y El Pilar de Zaragoza con referencias a músicos registrados en el archivo musical jaqués, como Luis Serra –maestro de Joseph Conejos Igual–, Joseph Villanova –cuyo nombre aparece en una de las arias de J. A. Hasse– o Gerónimo Deza –autor de los dos villancicos a santa Orosia–, así como el acta de la oposición celebrada en 1727 a la que aspiró Francisco Viñas, siendo maestro de capilla en Jaca. En tercer lugar, incluyo un acta del cabildo catedralicio de Teruel en la que se recoge el nombramiento de Luis Pastor, a quien el cabildo jaqués propuso en 1720 el magisterio de la capilla jaquesa, aunque no llegó a tomar posesión del mismo.

En un tercer apartado incluyo las partidas de bautismo y defunción de algunos de los maestros de capilla jaqueses cuyas fechas de nacimiento no se conocían hasta ahora. En el subapartado ‘matrimonios’ transcribo un acta que inicialmente pudiera parecer que no tiene interés en un trabajo de estas características, y que, sin embargo, me ha permitido confirmar la procedencia de Joseph Conejos Igual; se trata de la partida de matrimonio de su hermana con un músico de la capilla altoaragonesa, en la que se registran los nombres de sus padres y su localidad de nacimiento, por lo que ha sido el eslabón que me ha permitido concluir esa parte de la investigación y confirmar la procedencia del que fuera maestro de capilla en Jaca. Incluyo también los registros de los libros sacramentales de Rubielos (Teruel) que recogen los bautismos de ambos hermanos Joseph y Teresa Conejos Igual. Por último, transcribo las tres cartas recomendatorias que recibió el cabildo jaqués y a las que hacen referencia las actas capitulares previas al nombramiento de Joseph Conejos como maestro de capilla.



## ACTAS CAPITULARES

– *Jaca, catedral*<sup>271</sup> –

**1687, 18 abril**

fol. 455v.

«[...] de los infantes hizo relacion delante del Cabildo el Maestro de Capilla Mos Joseph Lafuente<sup>272</sup> y dijo que al sobrino<sup>273</sup> de Ms. Domingo aunque habia tardado en percibir tenia buena voz y que para nabidad cantaria [...]».

**1692, 7 noviembre**

fol. 524r.

[Margen: «infante y escolano»]

«[...] que si pareze que el sobrino de Mos. Domingo se le de empleo en la Sach.<sup>a</sup> de escolano y si se habia de admitir en su lugar a un sobrino de mos. Pedro La Cadena pues el maestro lo abona y sera de provecho».

**1700, 5 mayo**

fol. 5r.

[Margen: «Propuesta Maestro de Capilla»]

«[...] El primero es que el Maestro de Capilla<sup>274</sup> se â despedido y ha entregado todos los papeles que en su poder tenia de la Iglesia y otras obras suyas y otras que fueron del Maestro Lafuente. Y que assi tome forma el Cabildo a quien se an de entregar y quien a de cuidar de los niños en su enseñanza. Y assi mismo nombre el Cabildo quien a de gobernar la capilla q todo lo que el Cavildo dispusiere se pondra por ex[ecució]<sup>n</sup>».

fol. 5v.

[Margen: «Resolucion»]

«Cuanto al primer casso todos los SS. Capitulares en conformidad resolvieron y nombraron a Moss. Juan de Arto vajon para la enseñanza de los niños infantes y le asignaron por el trabajo la libra y pan ese que tenia el maestro. Y assimismo nombraron a Mosen Fran.<sup>co</sup> Piedrafita cantor para gobernar dha capilla y que al dho se le entreguen como mas antiguo todos los papeles concernientes a dha Capilla».

---

<sup>271</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, «Gestis [Capituli]», caja 3, libro 1 (1659-1700); caja 4, libro 1 (1700-1735), libro 2 (1735-1767).

<sup>272</sup> Joseph Lafuente, maestro de capilla desde 1677 hasta su muerte en 1689.

<sup>273</sup> El sobrino del canónigo Portaña es Joseph Antonio Betrán (maestro de capilla entre 1704 y 1716).

<sup>274</sup> Miguel Ambiola, maestro de capilla entre 1695 (algunas fuentes indican 1698) y 1700.

## 1703, 17 abril

fol. 31v.

[Margen: «Propuesta sobre el alivio de el organo»]

«Ajuntado el Cavildo en la forma acostumbrada por mandamiento de el señor Dean fueron presentes los señores Dean, Sacristia Mayor, Ximenez, Arnal, Bonet, Isabal, Dr. Ripa, Borrue, Ripa y Benissia ante los quales fue propuesto como el frayle de S.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> q. a de hazer el organo a llegado de S.<sup>n</sup> Juan de la Peña llamado por la Iglessia para el Alivio o Reparo de Aquel y que Aviendo visto y Reconozido dize sera menester para su reparo mil livras jaquessas para q. quede con toda perfeczion».

fol. 31v.

[Margen: «Resolucion»]

«Quanto a la primera propuesta todos en conformidad resolvieron q. se execute el Adrezo y Reparo de el organo todo lo q. pareciere al Religioso gastando en ello todo lo q. fuere nezzessario y se le tome de las rentas de la sacristia para cuyo cuidado se nombraron los señores Cap.<sup>n</sup> Mayor canonigos Ximenez y Magistral».

fols. 32r. / 32 v. / 33 r. / 33v.

«Mem.<sup>a</sup> de lo q los SS dignidades y canonigos de esta S.<sup>ta</sup> Iglesia Cath.<sup>l</sup> de Jacca dan y mandan p.<sup>a</sup> la fabrica del organo.

P. <sup>te</sup> el D. <sup>r</sup> Don Juan Perez de Sancho dean y canonigo	en dinº	100 £	s
Don Nicolas Altabas Arced. <sup>o</sup> de la Camara p. su mrd. y p. <sup>r</sup> su sob. <sup>o</sup> Don Nicolas Altabas Canonigo		600 £	s
Don Vicencio Domec y la Sala chantre y canonigo manda	centeno	12 cz	f
El Dr Don Joseph de Rufas sacristan mayor y canonigo	dinero	50 £	s
Don Fernando Martinez de Lagonilla Arced. <sup>o</sup> de Larues	dinº	100 £	s
Don Raymundo Borrue Arced. <sup>o</sup> de Anso manda el todo el trigo del 4º O cla X. <sup>a</sup> y Prom. <sup>a</sup> del lugarcillo de Vinacua		cz	f
El Dr. Don Blas de Torrejon y la Sala Inquisidor de Aragon, Arced. <sup>o</sup> de Gorga y canonigo doctoral de esta S. <sup>ta</sup> Iglesia	trigo	12 cz	f
El Dr. Don Miguel de Lacassa capellan mayor y canonigo	dinº	40 £	s
Don Pedro Mallo de Arbelda obrero y canonigo		£	s
Don Pedro Arnal canonigo		10 £	s
El Dr. Don Marcos Ximenez canonigo		10 £	s
El Dr. Don Diego Ant. <sup>o</sup> Ximenez canonigo Mag.		10 £	s
Don Miguel Juan Isabal canonigo	trigo	2 cz	f
El Dr. Don Juan Marcos de Ripa y Don Blas Ant. <sup>o</sup> de Ripa canonigo		20 £	s
Don Nicolas Borrue canonigo	trigo	2 cz	f

Don Miguel Aznar canonigo	trigo	2 cz	f
Don Bern. <sup>do</sup> Perez canonigo		10 £	s
Suma el din° de dhas mandas		950 £	s
Suma el trigo y los 12 cz de centeno		30 cz	f
Ittem el trigo del S. Ansso		cz	f

Lo que los Racioneros de esta Santa Iglesia dan p.<sup>a</sup> la dha fabrica del organo

El Racionero Fran. <sup>co</sup> Alabes		5 £	s
El Rac. <sup>o</sup> Indalecio Sanchez		5 £	s
El Rac. <sup>o</sup> Balthasar Piedra		5 £	s
El Rac. <sup>o</sup> Urbano San Vicente		5 £	s
El Rac. <sup>o</sup> Josep Ximenez		10 £	s
El Rac. <sup>o</sup> Joseph Loriente		5 £	s
El Rac. <sup>o</sup> Fran. <sup>co</sup> Angulo		5 £	s
		40 £	s

El Rac.<sup>o</sup> Joseph Iguacer consigna desde luego durante su vida todos los frutos e intereses que le puedan pertenecer de las destr.<sup>s</sup> de Tauste Erla y las Pedrosas

El Rac. <sup>o</sup> Diego Gaxet	trigo	1 cz	f
El Rac. <sup>o</sup> Domingo Domec	trigo	1 cz	f
El Rac. <sup>o</sup> Pedro Lasala	trigo	1 cz	f
El Rac. <sup>o</sup> Juan de Arto	trigo	1 cz	f
El Rac. <sup>o</sup> Silvestre de Bergua	trigo	1 cz	f
El Rac. <sup>o</sup> Pedro Larraz	trigo	2 cz	f
El Rac. <sup>o</sup> Pedro Barviela organista	trigo	1 cz	f
		8 cz	f

Lo que se ha mandado en el capitulo de los beneficiados p.<sup>a</sup> la dha fabrica del organo

Mos Bartho. <sup>e</sup> Juan Benef. <sup>o</sup>	2 £	10 s
Mos Bern. <sup>do</sup> de Larrede	5 £	s
Mos And. <sup>s</sup> San Vicente	2 £	10 s
Mos. Fran. <sup>co</sup> Piedrafita	2 £	10 s
Mos. Diego Labarta	1 £	4 s
Mos Pasqual Lafuente	2 £	10 s
Mos Fran. <sup>co</sup> Biec	2 £	s
El Licen. <sup>do</sup> Gaxet		8 s
	18 £	12 s

trigo	De los SS Dignidades y canonigos	dinero
30 cz f	se mando	950 £ s
8 cz f	De los racioneros	40 £ s
	De los Beneficiados	18 £ 12 s
38 cz f		1008 £ 12 s

**1704, 18 enero**

fol. 35r.

[Margen: «Propuesta de el memorial del organista Moss. Pedro»]

«[...] Fue propuesto un memorial de el organista<sup>275</sup> pidiendo se le perpetue la ración q posee por dho oficio por los motivos q. en el se expresan como mas largamente se contiene en dho memorial».

fol. 35v.

[Margen: «Resolucion»]

«Quanto al primer casso todos resolvieron q. aviendo oydo el memorial de el organista se le perpetue la ración cumpliendo con su persona a la obligacion de su ofizio de tañer el organo y cuando no pudiere por enfermedad o ausencia aya de poner persona q. cumpla con ella a satisfazion de el Cavildo».

**1704, 24 marzo**

fol. 36v.

[Margen: «2ª Propuesta sobre el Maestro de Capilla»]

«Que aviendo escrito a D.<sup>n</sup> Joseph Benedito a Madrid sobre el Magisterio de Cap.<sup>a</sup> responde lo contenido en su carta y sobre ella se tome la resolucion q mas conveniere».

fol. 37r.

[Margen: «Resolucion»]

«Todos conformes resolvieron q aviendo ydo dha se escriba al dcho D.<sup>n</sup> Joseph Benedito diciendole q. pues el infante Lacassa ya estaba acomodado y siendo a proposito el infante Portaña<sup>276</sup> para Maestro de Capilla desde aora queda nombrado con la ración de el oficio y q en adelante el Cavildo atendera a q se hordine y darle alguna ayuda de costa».

**1705, 11 julio**

fol. 52v.

«[...] Propuso el Sr. Dean que aviendo resuelto pintar y dorar la caxa del organo y aviendo exprimentado y dicho los oficiales q el dorar dha caxa con corladura en obra falsa y pero durancia».

fol. 53r.

«Se resolvio que se dorara con oro fino y que el ajuste quedara a disposicion de los SS. Dean Sacristia y Gorga».

**1707, 2 octubre**

fol. 68r.

«Cabildo concurrieron todos. Se propuso y leyo una carta de S. Mag.<sup>d</sup> donde avisa al cabildo el feliz suceso del parto de la Reyna y de aver dado a luz al S.<sup>r</sup> Principe D.<sup>n</sup> Luis Fernando. Y se *resolvio* se cantara el *Te Deum Laudamus* con toda solemnidad y q se tañeran las campanas y q en el campanal se pusieran hachas y otras luces y que los cantores de rato en rato alternando con las

---

<sup>275</sup> Pedro Berbiela, organista (*f.l.1703*).

<sup>276</sup> Joseph Antonio Betrán Portaña, infante desde 1687.

campanas cantaran algunos villancicos y motetes en muestras del regocijo y todo lo dho se hizo».

### **1710, 13 septiembre**

fol. 80v.

«Concurrieron los SS. Capitulares en el puesto acostumbrado para tales funciones q es el Choro, y assi mismo los pretendientes de dicha ración Mss Diego Labarta, Mss. Juan de Bara y los examinadores, el Maestro de Capilla y Mss. Juan de Arto a la hora señalada y aviendo sido examinados dichos pretendientes fueron incontinenti a la Sacristía los SS. Capitulares. dijeron a los examinadores hiciessen informe inspectore subsacramento de los meritos de cada uno y aunque graduaron a los dos, dijeron excedia Bara en la voz».

### **1715, 23 agosto**

fol. 112 v.

[*Margen:* «Reparo del Organo»]

«*Se propuso* que el Organo necessita de reparos; y se resolvio embie el organista a buscar el organista de Luna<sup>277</sup> para templarlo».

### **1715, 23 octubre**

fol. 115v. 116r.

«*Tambien se resolvio* [...] que a Juan Domingo Biescas por estar impedido y aver servido muchos años en la Iglesia se le asista en dinero con 6£ 8s por año tomar de dicha cantidad por iguales partes de los cien reales q acostumbra darle supererogacion la Iglesia al Organista y Maestro de Capilla otros ciento. Y assimismo se le ha de socorrer en cada un año a dho Juan Domingo con dos caizes de trigo que se deveran tomar de la fabrica de la Iglesia».

### **1715, 6 noviembre**

fol. 116r.

[*Margen:* «Difusion del Rey Christia.<sup>mo</sup>»]

«Junto el Cabildo el S.<sup>r</sup> Can.<sup>o</sup> Presidente D.<sup>n</sup> Pedro Arnal a fin de ressolver el dia en q se ha de hazer la difusion q el Rey Christianissimo en atencion a pedirla al Cabildo el Rey nuestro Señor (que Dios guarde) y se resolvio que si hiziese el dia 16 del presente Mes y año».

### **1716, 12 marzo**

fol. 118v.

[*Margen:* «Se socorra Ju.<sup>n</sup> Domingo Biescas» y «Busquese Contralto»]

«[...] *Se resolvio* que a Juan Domingo Biescas se le socorra con lo q se assignó la Sol.<sup>a</sup> de las porciones q antes se daban al Orga.<sup>ta</sup> y M.<sup>o</sup> de Capilla, segun se resolvio en Octu.<sup>e</sup> de 1715. *Tambien* se determino se busque Contralto p.<sup>a</sup> la Capilla».

<sup>277</sup> Juan Pascual de Longás, de la villa de Luna (Zaragoza), era hijo de Juan de Longás (†1707) y miembro de una familia de organeros conocidos como 'los organeros de Luna' que ejercieron su profesión en Aragón durante toda la primera mitad del siglo XVIII. Véase: CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII: I - Organistas, organeros y órganos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977, pp. 150-151.

### 1716, 30 abril

fol. 119r.

[Margen: «Nominacion de Beneficiados del Pilar y de Secretario»]

«[...] *Se resolvio* que por quanto los Beneficios del Pilar son nuanales y los nombra y provee el Cabildo los haze vacantes, y de nuevo buelve a proveerlos en los mismos que en el año pasado: con la prevencion que diga Moss. Martin Bandres las Missas q devia decir el Contralto<sup>278</sup>, por no averse proveido este Beneficio».

### 1716, 10 junio

fol. 119r.

[Margen: «Admitiose por contralto Lucas Bescansa»]

«[...] *Se propuso* q avia ya llegado a Jacca Lucas Bescansa Contralto y viesse el Cabildo si avia de admitirse. *Se resolvio* uniformes todos quedasse desde luego admitido, dandole el Beneficio del Contralto q es el del Pilar».

### 1717, 29 mayo

fol. 124v.

«[...] tambien escribe se tome resolucion de M.º de Capilla por tener sujeto abil para el empleo, [...] se resolvio [...] y en punto de M.º de Capilla se responderia para el dho correo por esperar la respuesta si admite el M.º de Barbastro<sup>279</sup>».

### 1717, 5 junio

fol. 124v.

«[Margen: «Cabildo por la tarde a 5 de junio de 1717 para tomar la Resolucion del M.º de Capilla»]

«Propuso el Sr Dean como el Mº de Capilla de Barbastro no abia respondido por el correo a la carta que se le envio para si queria venir y por la antecedente carta en donde pedia mas de lo que el Cabildo le podia dar, y no haver respondido a la que se le decia lo que el Cabildo le daria se dexa conocer no quiere venir, a que se passo a tomar resolucion para imbiar a buscar al de Tarazona<sup>280</sup> para que pudiera estar en las fiestas de Nuestra Patrona. Se resolvio se inviara a buscar por ser el tiempo corto con mula y criado, y se despacho inmediatamente con carta para el Doctoral de Tarazona D.<sup>r</sup> D. Diego Sierra».

### 1717, 15 junio

fol. 125r.

[Margen: «M.º de Capilla Juan Fran.<sup>co</sup> Sayas»]

«El dia 15 de junio de 1717 llego el M.º de Capilla Juan Fran.<sup>co</sup> Sayas de Tarazona, con propio y mula que se imbio a buscar y queda admitido con el salario de 60£ 5cz 5f de trigo».

---

<sup>278</sup> El contralto al que hace referencia es Joseph Antonio Betrán, infante desde 1687 y maestro de capilla desde 1704. Su fallecimiento el 24.12.1716 a los 34 años de edad, el testamento redactado el 09.12.1716 –en el que se indica que está «enfermo de su persona»– y el hecho de que nueve meses antes, con fecha 12.03.1716, se acordase buscar contralto (era el propio Betrán quien ejercía esta función, además de maestro de capilla), hacen suponer que tal vez Betrán estuviese enfermo desde finales del invierno de 1716 y dejase de ejercer, lo cual justificaría la ausencia de composiciones datadas en ese año.

<sup>279</sup> Joseph Lanuza, maestro de capilla de la catedral de Barbastro desde 1715 hasta diciembre de 1717, fecha en la que accedió al cargo en la catedral de Huesca.

<sup>280</sup> Juan Francisco Sayas, maestro de capilla en Jaca entre 1717 y 1718.



**1718, 29 octubre**

fol. 149v.

«Ytem que atento ha un memorial que dio Mosen Martin, pidiendo le diera el Cavildo alguna cosa por tener los infantes. Se suspendio el tomar resolucion para otro cavildo por haverse tocado, y dicho, del contralto pues pide algun arvitrio, como le tiene ofrecido el cavildo, y reconociendo lo dicho, se suspende el memorial del suplicante, atendiendo al contralto para tomar la ultima resolucion».

**1719, 6 julio**

fol. 163v.

[Margen: «Cavildo a 6 de Julio p.<sup>r</sup> la mañana de 1719»]

«[...] Como Mosen Martin el bajonista le havia dado hun memorial donde exspresaua, ho conferia el dicho se le pagara el tiempo que havia tenido los infantillos, como tambien, le hizieron maestro que de ese modo a continuaria en enseñarles, y habiendo pasado unos seis dias de dicho memorial por parecerle sin duda no se le respondia en este mismo dia 6 de Julio, fueron dos infantillos a casa el S.<sup>r</sup> Dean diciendo los havia inbiado, ho despachado, dicho mosen Martin, diciendoles no les queria enseñar de que visto esto el Cavildo».

fol. 164 r.

[Margen: «Resolucion»]

«Resolvio se le diesen los infantillos a Lucas el Contralto y que entre Mosen Martin y Lucas Bescansa Contralto se dividiesen la prevenda de pan que tocava al Maestro de Capilla; a Mosen Martin, la mitad del trigo por lo que havia tenido los infantillos y ha Lucas por haverlos de tener, se le diese la otra mitad de trigo de dichas prevendas del Maestro de Capilla».

**1720, 12 marzo**

fol. 170v.

«Item que Moss Juan de Arto busque muchacho para infante y que en el caso de no encontrar de toda satisfazion vea el dicho, si es de provecho, el sobrino de el S.<sup>r</sup> Aznar para el empleo de infante».

**1720, 12 abril**

fol. 171r.

[Margen: «se admitio infante llamado Pasqual Sanchez» «Cavildo ostanatim a 12 de abril de 1720, sobre el Maestro de Capilla llamado D. Luis Pastor»]

«Se junto Cabildo en la forma acostumbrada intervinieron todos los SS Capitulares. Propuso el Sr Dean como havia recibido carta del Can.<sup>o</sup> La Viña<sup>281</sup> haplaudiendo y alabandoles hobras de dicho M.<sup>o</sup> con algunas otras zircunstancias en abono del dicho y supuesto ia lo que en dicho Cabildo antecedente se havia tratado deste asunto. Resolvio el Cavildo se le escribiera expresandole toda su renta y que si quiere venir, se le perpetuara la rasion, con obligazion que le corresponde a dicho empleo».

<sup>281</sup> He podido documentar la presencia de un canónigo de apellido La Viña en El Pilar de Zaragoza desde comienzos de siglo hasta, al menos, 1733. Las actas capitulares de Zaragoza se refieren a él como chantre; asimismo figura como asistente en diferentes convocatorias de edictos de oposición, lo que muestra su participación en la gestión de la capilla de música de El Pilar.

**1722, 19 enero**

fol. 191r.

«Congregados y juntados en el Aula Capitular el muy ilustre Cavildo propuso el Sr Dean como le abia dado un memorial Dn Fran.<sup>o</sup> Biñas para el Magisterio de Maestro de Capilla y abiendo reconocido dicho Cavildo la grave falta para dicho empleo se admitio a Dn Fran.<sup>o</sup> BIÑAS. Con la circunstancia de que los musicos de dicha iglesia le examinen y segun el informe que dichos musicos dieren al Cavildo siendo cosa de provecho segun el informe de ellos, quede admitido y se le da 40£ y las prevendas de pan con la circunstancia que en estas quarenta libras se entiende que habiendole de dar dicho Cavildo un real diariamente para el complemento de dichas quarenta libras, sin embargo le faltara quarenta reales, los quales los supliria el Cavildo para dicho complemto aunque se le pidio alguna carta de moribus et vita, se contente el Cavildo con la cartilla que tiene del Sr Obispo que le horden y se le dara el contingente que salga en los libros que las faltas que tubiere se le desfalquen de las quarenta libras pues quiere dicho Cavildo resida en el Coro a fin de que los muchachos infantillos esten con la devida obligacion y atencion que se deve y no obstante en el caso que necesite de recogerse dicho Maestro en su retiro para sacar algunas obras en ese caso pide presencia al Sr Dean o al Sr Can.<sup>o</sup>, sino se hallare el Sr Dean, al Canonigo que presidiere que se le dara la presencia que pidiere y diga necesita de hella».

**1723, 13 febrero**

fol. 202r.

«Se resolvio perpetuar la Racion al Maestro de Capilla».

**1724, 19 febrero**

fol. 212v.

«Quienes dixeron q. el S.<sup>r</sup> Obispo les avia respondido con mucha galanteria, diciendo zedia de su drecho sobre el motivo de no aver alargado las cartillas al dho M.<sup>o</sup> de Capilla, y q. conzedia lo q. en nombre del Cabildo le suplicaron. Con esta respuesta resolvio el Cavildo bolbiesen los mismos a dar al Sr. Obispo, en su nombre, las debidas gra.<sup>s</sup> y tambien se resolvio se alargassen al dho M.<sup>o</sup> de Capilla dos doblones para las cartillas ex.<sup>a</sup> por tiempo, q por causa del Cavildo avia estado sin zelebrar».

**1726, 5 julio**

fol. 242r.

[Margen: «Nominacion de Ynfante»]

«Se admitio por infante a Miguel Sana».

**1726, 8 julio**

fol. 243v.

«Se concedio licencia al Maestro de Capilla para ir a Barcelona su patria, con dos meses de ausencia y que diga las Missas de tabla, que le tocarian, si estuviesse presente, y que se le consolara con las cien Missas mas que suplica cada un año».

**1727, 30 agosto**

fol. 255v.

«Assi mismo le leyo un memorial del Maestro de Capilla, en que suplica el beneplacito y Consentim.<sup>o</sup> del Cab.<sup>o</sup> para ir a la Oposicion de la Plaza del M.<sup>o</sup> de Capilla de la Metropol.<sup>a</sup> de Zarag.<sup>a</sup> y se le concedio con estimacion de su atencion».

**1728, 31 julio**

fol. 269r.

«Y asi mismo que el Maestro de Capilla cantase las liciones de maitines y escribiese los libros de Missas, Aniversarios y Distribuciones».

**1728, 20 agosto**

fol. 269v.

«Assi mismo se resolbio se notificasse a todos los Musicos, que debian ir a Cantar a todas las fiestas q hasta aora se avia acostumbrado por la orden del Maestro de Capilla por el mismo estipendio que se acostumbra darles y que se repartiessse en la forma acostumbrada so pena de multa de arbitrio del Cabildo, o despedir a los desobedientes; y si se ofreciesse alguna funcion extraordinaria, lo avisassen que se señalara el Coto justo».

**1729, 1 noviembre**

fol. 278v.

«Despues de examinados los quatro pretendientes de Ynfantes y oidos los informes del M.<sup>o</sup> de Capilla y demas musicos se eligieron Joseph Bernardo Pueyo y Geronimo Sanz de forma que entrassen a vn tiempo en la Ig.<sup>a</sup> dando la antelacion a Pueyo por ser mayor mas sin emolumento ninguno hasta la mesada siguiente y que en ella empezasse a ser Ynfante mayor Juan Fran.<sup>co</sup> Pueyo su her.<sup>o</sup> y a Sanz se le diessen desde luego todos los emolumentos»

**1730, 2 septiembre**

fol. 286r.

[Margen: «Ynfante se despide»]

«[...] Assi mismo se resolbio despedir al Ynfante Gregorio Villacampa por no asistir a la Yg.<sup>a</sup> ni ser de vtilidad alguna para ella y que se le dicesse toda la mesada corriente y el M.<sup>o</sup> de Cap.<sup>a</sup> buscase otro muchacho de provecho».

fol. 286v.

[Margen: «Gregorio Fondeiras se elige Ynfante»]

«[...] Assi mismo propuestos y examinados los tres pretendientes de Ynfantes y oido el informe del M.<sup>o</sup> de Cap.<sup>a</sup> se eligio a Gregorio Fondeira para q entrasse luego, pero q no goze de los emolumentos hasta la siguiente mesada».

**1731, 2 junio**

fol. 292v.

«Assimismo se concedio a D. Vicente Andrés organista testimonio de como el Cabildo tiene acordado, y resuelto de conferirle y perpetuarle la Racion que regenta en estar ordenado de primera tonsura para q assi pueda lograr las Dimisorias».

**1731, 19 junio**

fol. 293r.

«[...] Y respecto que a cuenta del M.<sup>o</sup> de Capilla vienen quatro musicos<sup>282</sup> de Zaragoza.<sup>a</sup> a estas fiestas se dispuso que el Procurador les imbiase Cavalleria a Ayerve».

**1731, 25 octubre**

fol. 295v.

[Margen: «Memorial del M.<sup>o</sup> de Capilla»]

«También se leyo memorial del Maestro de Capilla en q suplica la licencia para ir al Concurso del Magisterio de la Cath.<sup>l</sup> de Calahorra y carta, o testimonio de sus servicios, y se le concedio la licencia, mas se le denegò el testimonio por no ser estilo».

**1731, 25 noviembre**

fol. 297r.

[Margen: «M.<sup>o</sup> de Capilla se va a Calahorra»]

«En 25 de Nob.<sup>e</sup>, Cab de Orden del Sr. Dean en la forma acostumbrada: concurrieron todos los SS. Capitulares. Leyo el S. Dean un memorial de despedida de D.<sup>n</sup> Fran. Viñas M.<sup>o</sup> de Capilla, en que por averle elegido en Cab. de la S.<sup>ta</sup> Ig.<sup>a</sup> Cathl de Calahorra, para la Prevenda y Magisterio de aquella Ig.<sup>a</sup> da al Cab.<sup>o</sup> las gracias de las muchas honras que le ha dispensado y pide perdón de las faltas que hubiere incurrido, y suplica un testimonio de los servicios que ha hecho a la Ig.<sup>a</sup> y entrega ciento treinta y nueve obras suyas de Missas, Psalmos y varios villancicos Latino y Castellanos, Lamentaciones y a mas vuelve las obras antiguas de la Ig.<sup>a</sup> que se le tenían encomendadas y se resolvió se le dicesse la enhorabuena y gracias por su atención y se le conceda lo que suplica, y que se reciban las obras por inventario, y haga renuncia de la Racion delante del ordinario para mayor seguridad. = Assi mismo se resolvió que en este tiempo de la vacante se encomienden los Infantes a Mons. Antonio Diest Contralto para q los enseñe dándole las Mesadas de pan».

**1733, 25 octubre**

fol. 316v.

[Margen: Andres Lafuente electo ynfante»]

«[...] se presentaron quatro muchachos pretendientes de la plaza vacante de ynfante, y examinados en el Coro, y oidos los pareceres de los Musicos se eligio de conformidad a J. Andres Lafuente, de siete años y medio, y se dispuso se le vistiese y entregasse la mesada».

**1733, 30 noviembre**

fol. 317r.

[Margen: «Memorial de Moss. Pasqual Sanchez»]

«... Se leyo un Memorial de Moss. Pasqual Sanchez, en que con accion de gracias del fabor que el Cab.<sup>o</sup> le hizo, suplica se le admita la renuncia de la Capilla de S.<sup>ta</sup>

---

<sup>282</sup> Antonio VILLACAMPA ARA escribió un artículo en el periódico local *El Pirineo Aragonés* (21.06.1975) titulado: «Fiestas de Santa Orosia en otros tiempos», en el que se refiere a los músicos llegados de Zaragoza: «entre ellos el mejor tiple de la capilla del Pilar y el segundo arpista de la Seo, que por las tardes fueron muy agasajados en diversas huertas». No he podido averiguar cuál es la fuente primaria y hasta el momento no coincide con ninguna de las que he consultado.

Orosia, y se le admitio, y encargò al S.<sup>r</sup> Prior busque vn escolar de habilidad y confianza, qual se necesita; y tambien se resolbio, que el Ynfante mayor cuide, y passe con el libro de los puntos, como siempre ha sido costumbre».

**1734, 1 mayo**

fol. 322v.

«Se encargo al Sr Dean se informase de D. Vicente el Organista que dice vendra un Maestro de Capilla de mucha habilidad y con voz de canto y que siendo assi se de la orden que venga luego para estas fiestas por la grande necesidad que ay para servicios de la Ig.<sup>a</sup> y aprovechamiento de los Ynfantes».

**1734, 26 mayo**

fol. 324r.

[Margen: «Memorial de los beneficiados»]

«Tambien se leyo un memorial de los Beneficiados contra Moss. Pasqual Sanchez, y se suspendio la resolucion de la suplica encargando al S.<sup>r</sup> Dean diesse una mano al Prior de los Beneficiados por el modo desatento del memorial».

**1734, 3 julio**

fol. 325v.

«También se leyó un memorial de D. Joseph Conexos Maestro de Capilla que suplica se le admita en esta plaza vacante y oídas las cartas tan abonatorias de los Maestros de Capilla de la Metropolitana de Zaragoza<sup>283</sup> y otros buenos informes de su suficiencia y calidades que en el concurren fue admitido sin concurso ni examen dando orden que venga luego».

**1734, 5 julio**

fol. 325v.

[Margen: «Memorial de Moss. Pasqual»]

«tambien se leyo un menmorial de Moss Pasqual Sanchez que pide licencia para ir a Zarag<sup>a</sup> a habilitarse en el violin para acompañar despues en la capilla y se le concedio la licencia y se resolvio darle un doblon para ayuda del viage».

**1734, 10 julio**

fol. 326r.

[Margen: «Coro afuera»]

«Assi mismo se resolbio se saque el Coro afuera, como se acostumbra. Tambien se leyeron cartas de gracias de D. Joseph Conexos electo a Maestro de Capilla y del M.<sup>o</sup> de Capilla de la Metropol.<sup>a</sup>».

**1734, 1 diciembre**

fol. 334r.

[Margen: «Memorial del organista»]

«Tambien se leyo memorial del organista y se difimio la resolucion al V. Cavildo».

---

<sup>283</sup> Las cartas de recomendación de Joseph Lanuza, maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, y Luis Serra, de El Pilar, pueden consultarse en las páginas 57 y 58 de este volumen.

fol. 334v.

[Margen: «Respuesta al organista»]

«Al memorial del Organista se resolbio, que resida en el Coro como los demas Racioneros para ganar las Distribuciones, pero que para llenarle la falta de ellas hasta el cumplimiento de el salario que se le dara antes se Ordenase de Presbytero se busque medio o arbitrio para que tenga para mantenerse con decencia: y se le encomendo al S.<sup>r</sup> Mag. que le diese esta respuesta, y le asegurasse de la gratitud del Cab.<sup>o</sup>».

### **1735, 30 abril**

fol. 337v.

«Se declararon vacantes los beneficios de el Pilar y se bolbieron a conferir los dos a Moss. Francisco Piedrafita tenor y Moss. Antonio Diest contralto. El 3º se dio a fr. Luis Entrena religioso carmelita contralto y violinista para que sirba en la capilla [...] El 4º se dio por este año a Moss. Andres Betran y se ha convenido que al siguiente se le de a Moss. Martin Bandres y que assi se alternen y que quando lo tenga Moss. Martin diga las dos Missas cada semana que celebra aora el dho Moss. Andres».

### **1735, 11 julio**

fol. 3r.

[Margen: «Beneficio al organista»]

«Propuso el S.<sup>r</sup> Dean dos memoriales; [...] el otro de D. Vicente Andres, Organista, que suplica se le del el Beneficio que estava destinado para el Religioso Musico, con la condicion que si viniese, le resignara en manos del Cab.<sup>o</sup> para que se le confiera, y se le concedio sin perjuicio de los Otros Beneficiados».

### **1735, 1 octubre**

fol. 6r.

[Margen: «al M.<sup>o</sup> de Capilla se le perpetua la Racion»]

«Assi mismo propuso el S.<sup>r</sup> Dean memorial del Maestro de Capilla, en que suplica se le perpetue la Racion para ordenarse y de conformidad se resolbio se le hiciese esta gracia en atención de ser tan benemerito».

### **1736, 9 julio**

fol. 15r.

[Margen: «Eleccion de Ynfantes»]

«[...] Se examinaron los muchachos pretendientes de Ynfante, y aviendo oido el parecer de los Musicos se eligio para la plaza vacante de Sanz a Diego Lafuente, y a Joseph Araus con la futura de la primera vacante con la obligacion de ir desde luego al estudio».

### **1737, 30 abril**

fol. 22v.

[Margen: «Orden al M.<sup>o</sup> de Capilla p.<sup>a</sup> q instruya y exercite p.<sup>a</sup> tenor a Franc.<sup>co</sup> Lafuente»]

«[...] Y se reeligieron en ellos los mismos q los tenian. Menos el de tenor q se alla vacante por muerte de Mos. Fran.<sup>co</sup> Piedrafita. Y abiendo discurrido para su provision, se determino, q Fran.<sup>co</sup> Lafuente q entraba algunas ocasiones â cantar de tenor por adestrarse, continuase; asta ver si podia ser de utilidad a la Yglesia para cuyo fin se le diesse orden al Maestro, q lo instruyese y exsercitase».

**1737, 1 julio**

fol. 25v.

«[...] y se hizo la eleccion de tenor en Joseph Assun».

**1738, 6 noviembre**

fol. 33v.

[Margen: «Benef. del vagon»]

«[...] Tambien propusso el S.<sup>r</sup> Dean q se allaba vacante el Beneficio del vagon; y q viesse si gustaba el proveerlo, y se determino se viesse la institucion, y se dio el encargo al S.<sup>r</sup> Dean».

**1739, 17 enero**

fol. 35v.

[Margen: «Benef.<sup>o</sup> del vagon»]

«Dia 17 Cab.<sup>o</sup> de orden del S.<sup>r</sup> Dean concurrieron todos menos D.<sup>r</sup> Ximenez, y propusso el S.<sup>r</sup> Dean como estaban prevenidos los Musicos para dar su dictamen sobre la abilidad de Mos.<sup>n</sup> Andres Portaña en el vagon, y aviendo oido a los Maestro de Capilla y demas Musicos los pareceres q fueron diversos, se resolvio q interim no se proveia el Venef.<sup>o</sup> supliese el dho Mos. Andres, y q se le señalaban 15£s para celebracion».

**1739, 4 abril**

fol. 38r.

[Margen: «Eleccion de vagonista»]

«Propuso el S.<sup>r</sup> Dean q se pasase â hazer eleccion de vagonista en uno de los dos pretendientes. y quedo electo Nicolas Andres y q a Moss. Andres Portaña se le de el arvitrio de algunas misas y tambien el usufructo de la vacante como no aya incombeniente».

**1739, 16 octubre**

fol. 41v.

[Margen: «Blas Bosquet se admite infante»]

«Item se admitio por infante a Blas Bosquet<sup>284</sup> por parecer el mas apropiato entre los pretendientes y examinados de la voz».

**1749, 30 abril**

fol. 143v.

[Margen: «Electo ynfante Elias Pueyo»]

«Circulo el mismo dia, parecieron seis pretendiendo la plaza de Ynfante, y hecha prueba de las voces en el coro con asistencia del Maestro de Capilla, quedo electo Elias Pueyo».

**1749, 18 octubre**

fol. 144v.

«Ittm: Dio cuenta el S.<sup>r</sup> Dean como el Maestro de Capilla se havia acomodado en otra parte, y q estava vacante este empleo; Y se resolvio, q hasta q se provea cuyde de los Ynfantes Ms. Pueyo dandole lo acostumbrado».

---

<sup>284</sup> Blas Bosqued, maestro de capilla desde 1750 hasta su muerte en 1799.





## ACTAS CAPITULARES

– Zaragoza, La Seo y El Pilar<sup>285</sup> –

**1715, 23 marzo [A. C. S. Z.]**

p. 38

[Margen: Provision del Maestro de Capilla del Pilar»]

El Maestro de Capilla y Organista del S.<sup>to</sup> Templo del Salvador, hizieron relaz.<sup>on</sup> dela habilidad delos Pretendientes del Magisterio de Capilla del S.<sup>to</sup> Templo del Pilar; y fue provisto en dho empleo D.<sup>n</sup> Luis Serra, M.<sup>o</sup> de Capilla de S.<sup>ta</sup> Maria del Pino de Barzelona».

**1715, 7 junio [A. C. S. Z.]**

p. 74

[Margen: Mem.<sup>l</sup> de D.<sup>n</sup> Luis Serra» «Se admitio por Contralto del Pilar a Fran.<sup>co</sup> Serra»]

«Se leyo un Mem.<sup>l</sup> del Maestro de Capilla D.<sup>n</sup> Luis Serra, en q suplica se admita a su Herm.<sup>o</sup> Franc.<sup>co</sup> Serra en la plaza de Contralto de la Capilla del S.<sup>to</sup> Templo del Pilar; y el Cabildo le admitio con el salario q le señale la Junta de Hazi.<sup>da</sup> de la Mensa del Pilar».

**1716, 27 noviembre [A. C. S. Z.]**

p. 80

[Margen: «Admision de D. Juan Gutierrez para primer tenor»]

Admitio el Cabildo â Moss. Juan Gutierrez para servir la plaza de primer tenor en la Capilla del S.<sup>to</sup> Templo del Salvador con el salario que parecerà â la Junta de Hazienda».

[Margen: Y de Joseph Villanova para infante»]

«Assi mismo admitio para Infante en dicho S.<sup>to</sup> Templo [del Salvador] a Joseph Villanova de Alloza<sup>286</sup>».

---

<sup>285</sup> Archivo capitular de La Seo de Zaragoza y Archivo capitular de El Pilar de Zaragoza. *Actas capitulares* (años 1715 a 1736). Desde la unión en 1676 de los cabildos de los dos templos –mediante la *Bula de Unión* promulgada por Clemente X que establece la fusión de La Seo y El Pilar en una sola Iglesia Metropolitana y un solo Cabildo,–, se conservan copias de los libros de *Gestis Capituli* en los archivos de los dos templos. Aunque el contenido de las actas es el mismo en ambas copias, en muchas de ellas existen mínimas diferencias en la redacción de los textos, por lo que, a fin de no establecer confusiones, indico entre corchetes, después de la fecha de cada registro, la procedencia del libro del que he copiado cada acta (La Seo: A. C. S. Z. y El Pilar: A. C. P. Z).

<sup>286</sup> El nombre de Joseph Villanova aparece anotado en el aria de J. A. Hasse, *Si tímida ciervecilla* (E-J, 857.2). Podría ser que Villanova fuese uno de los músicos de Zaragoza que participó en las fiestas de santa Orosia en 1731. Véase: acta del cabildo de Jaca del 19.06.1731.

**1720, 26 enero [A. C. S. Z.]**

p. 7 (14)

[Margen: «El Maestro de Capilla solamente castigue a los Infantes del Pilar»]

«Dixo el S.<sup>r</sup> Dean, que obligado de varias querellas, dadas contra D. Francisco Sierra musico, hermano del Maestro de Capilla del Pilar sobre la correccion, y castigos de los Infantes, avia encargado a dicho Maestro advirtiesse y templase a su hermano de suerte, que los castigos de los Infantes delinquentes se proporcionasen al sugeto, y al delito. Pero, que aviendo ultimamente sido informado del rigor, con que avia maltratado a Francisco Boudoon, satisfecho de la verdad, en nombre del Cabildo avia inhibido al dicho musico de la entrada en el coro, y asistencia en la Capilla, desconfiando de la enmienda por la genial aspereza de este Ministro. Y el Cabildo, indultando de dichas penas á D. Fran.<sup>co</sup> Sierra, resolvio se le intime, con cominacion de ser despedido de la Iglesia, que se abstenga totalmente del castigo de los Infantes, y que este solamente corra por la discrecion y mano del Maestro de Capilla».

**1722, 18 julio [A. C. P. Z.]**

fol. 105r. (158)

«Entro el Maestro de Capilla<sup>287</sup> del Santo Templo del Salvador con Geronimo Deza<sup>288</sup> natural de Huesca de edad de nueve a diez años hijo de Geronimo y de Isabel La Forga el qual canto, y habiendo hecho relacion dho Maestro que el metal de la voz era bueno y que sabia leer latin y escribir, quedò admitido para infante de dho templo».

**1727, 19 septiembre [A. C. P. Z.]**

fol. 55r. (258)

«Leyose el dictamen de los cinco examinadores Musicos destinados por el Cavildo, para el examen de los puestos al Magisterio de Capilla del S.<sup>to</sup> Templo del Salbador, y resultando de el haber graduado conformes, los cinco en primer lugar, â D.<sup>n</sup> Joseph La Cura, y D.<sup>n</sup> Manuel Martin, y que el Maestro de Jaca<sup>289</sup> tubo, para el primer lugar dos votos, como que los cinco vniformes declararon, por muy abiles a los demas opuestos, se dudô en el Cavildo, si todos los opuestos deberian ponerse a votos, ó, solos los primeros graduados en primer lugar, por votos conformes, y habiendose reflexionado se resolbio in voçe por la mayor parte, que solos los dos primeros, se pusieran a votos, por considerar esta Provision de Justicia segun todas las circunstancias, y habiendose votado en esta forma, quedò electo para el Magisterio D.<sup>n</sup> Joseph Lanuza».

**1727, 25 septiembre [A. C. P. Z.]**

fol. 56v. (265)

«Se leyo un Memorial de D.<sup>n</sup> Manuel Martin opositor al Magisterio de Capilla del S.<sup>to</sup> Templo del Salbador, en que pide se declare nula la eleccion hecha, por el Cavildo, alegando, ser incapaz por casado D.<sup>n</sup> Joseph Lanuza, para obtener la Racion en Magisterio».

---

<sup>287</sup> Francisco Portería, maestro de capilla de la catedral metropolitana del Salvador desde 1709 hasta su fallecimiento en 1727.

<sup>288</sup> Gerónimo Deza será arpista de la capilla de El Pilar desde 1732 hasta su muerte en 1766. Véase: acta del cabildo de Zaragoza del 26.09.1732.

<sup>289</sup> Francisco Viñas, maestro de capilla de Jaca entre 1722 y 1731.

**1732, 1 agosto [A. C. P. Z.]**

fol. 111r. (216)

«Dio cuenta el Señor Dean de haver muerto el Arpista de el Santo Templo de el Pilar, y el cavildo difirió hasta el siguiente cavildo el tratar de la Provision de esta vacante».

**1732, 8 agosto [A. C. S. Z.]**

pp. 127-128 (228)

«Propuso el S.<sup>r</sup> Dean que la Plaza de Arpista del Santo Templo del Pilar estaba bacante, y que sería bien se probeiese, y el Cavildo resolvió, que por todo este mes de Agosto se examinen los que concurrieren abiles en esta Ciudad, y nombraron por Examinadores a los señores Navarro y Leyza».

**1732, 26 septiembre [A. C. S. Z.]**

p. 160 (280)

«Entraron los Maestros de Capilla y el Arpista del Santo Templo del Salvador, y habiendo informado sobre el examen que hicieron en Joseph Villanoba y Geronimo Deza prettendientes de la Plaza de Arpista Vacante en el Santo Templo del Pilar, y haviendose leído sus memoriales se passô a votar, y eligió el Cavildo por pluralidad de 9 votos á Geronimo Deza».

**1732, 14 noviembre [A. C. S. Z.]**

p. 176 (312)

«Dio cuenta el señor Dean de que el S.<sup>r</sup> Obispo de Jacca havia estado en su posada á despedirse y á ofrecerse en quanto fuese de el obsequio de el Cavildo».



## ACTAS CAPITULARES

– Teruel, catedral<sup>290</sup> –

**1724, 18 marzo**

fol. 111v.

[Margen: Admision de el M.<sup>o</sup> de Capilla y sochantre»].

«Dia 18 de Marzo se tubo cabildo â que assistieron los Muy Ill.<sup>tes</sup> SS.<sup>es</sup> Dean Chantre Arzipreste + Perez Ximenez Roa Ybañez Campillo Martinez Arascot y propusso el D.<sup>r</sup> Dean como se hallavan pretendientes para el Magisterio de Capilla M.<sup>n</sup> Luis Pastor y para la Plaza de tenor de segundo choro M.<sup>n</sup> Antonio Pastor habiles los dos para exerzer los empleos y se acordo que informassen los musicos y informaron el Organista M.<sup>n</sup> Dotal y M.<sup>n</sup> Bedrina informaron muy cabalmente de la habilidad de uno y otro assi en composicion como en Voz i Ynstrumentos, y resolvio el muy Yll.<sup>e</sup> Cabildo que se admitan al exercicio de sus empleos entrambos y que se les perpetuassen las distribuciones como es costumbre para que puedan renunziar de sus Beneficios [...]».

---

<sup>290</sup> Archivo capitular de la catedral de Teruel. *Libro de Gestis Capituli (1668-1711 y 1712-1747)*.



## LIBROS SACRAMENTALES

Jaca<sup>291</sup>

### – Bautismos –

**1668, [...] <sup>292</sup> enero**

fol. 28r.

«Juan Francisco Piedrafita hijo legitimo de Anton y Madalena Palacio fue baptizado por mi mos. D.º de Nabasa a [...] de Enero de 1668. Padrinos Mateo de Asin y Maria Madalena Piedrafita».

**1682, 29 enero**

fol. 77r.

«Jusepe Ant.º Betran hijo de Juan Domingo y Ana Maria Portaña fue baut.º por mi Diego Ant.º Ximenez en 29 de Hen.º de 82 pad el licen.<sup>do</sup> Jusepe de Ayres y Orosia Martinez».



### – Matrimonios –

**1740, 16 octubre**

fol. 19v.

«Antonio Diest mancevo y natural de Jacca hijo de los quondam Annt.º Diest y de Orosia Pardo, echas las tres canonicas moniciones en dos dias festivos por dispensa del S.º V.º Gen.<sup>l</sup> en esta S.ª Yglesia Cath.<sup>l</sup> y no resultado impedimento se desposó y velo infacia eclesia con Theressa Conejos doncella y natural de Rubielos hija de Joseph Conexos y de Theressa Ygual, dia diez y seis de octubre de mil sietecientos y quareinta asisti al matrimonio yo Moss.<sup>n</sup> Joseph Sarassa Vicario y los testigos D.<sup>n</sup> Vicente Andres Racionero de la dicha S.ª Yglesia y D.<sup>n</sup> Joseph Asun y Pardo thenor de la misma Yglesia y por la berdad lo firme. Moss.<sup>n</sup> Joseph Sarassa Vic.<sup>o</sup>»».



---

<sup>291</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Cinco libros* [bautismos, confirmaciones, matrimonios, entierros y cumplimientos pascuales] (años 1661-1715, 1715-1736, 1736-1760).

<sup>292</sup> El día es ilegible debido al traspaso de la tinta de la página posterior. La partida de bautismo anterior es del día 6 y la siguiente, del día 15, por lo que podría pensarse que nació entre esos diez días.

– Entierros –

**1716, 24 diciembre**

fol. 5v.

«Moss. Joseph Antonio Betran Maestro de Capilla de esta Cath.<sup>al</sup> murio en veinte y quatro de Diciembre de d.<sup>ho</sup> año. Recivio todos los santos sacram.<sup>tos</sup>, fue enterrado en la Cath.<sup>al</sup> campanas mayores hizo testamento Nott.<sup>o</sup> Juan Ant.<sup>o</sup> Bernues».

**1735, 24 enero**

fol. 92r.

«El Reberendo Moss.<sup>n</sup> Juan de Arto Racionero de la Yglesia Cathedral de edad de setenta y cinco años, recivio los santos sacramentos, y murio en veinte y quatro de henero de el año de mil sietecientos treinta y cinco, fue sepultado a veinte y cinco del mismo mes y año en la Cathedral con la asistencia del Muy Ill.<sup>te</sup> Cavildo, campanas mayores hizo su disposicion ante Mathias Bernues notario, quedaron executores M.<sup>n</sup> Joseph Lorient, M.<sup>n</sup> Pedro Miranda y M.<sup>n</sup> Francisco Casamayor, de Jacca y por ser berdad lo firme. | Moss.<sup>n</sup> Joseph Sarasa Vicario».

**1737, 6 abril**

fol. 6v.

«Moss.<sup>n</sup> Francisco Piedrafita de edad ochenta años, recivio los santos sacramentos y murio en seis de Abril del año mil sietecientos treinta y siete, fue sepultado dia siete del mismo mes y año arriva con la asistencia del Muy Ill.<sup>e</sup> Cavildo y demas clero en la Cathedral hizo su disposicion ante D.<sup>n</sup> Reymundo Benisia quedaron executores M.<sup>n</sup> Joseph Conixos Maestro de Capilla de la Cathe.<sup>l</sup> de Jacca y Atanasio Piedrafita su sobrino y por la berdad lo firme. | Moss.<sup>n</sup> Joseph Sarasa Vicario».



LIBROS SACRAMENTALES  
Rubielos<sup>293</sup>

– Bautismos –

**1709, 28 octubre**

fol. 29v.

[Margen: «Simon Joseph Gaspar Conejos»]

A beinte y ocho de octubre del Año mil setecientos y nueve, exorcizé baptizé y christiané a Simon Joseph Gaspar Conejos, hijo de Zacarias Conejos y de Teresa Igual coniuges; fue su Padrino Domingo Escriche, todos vecinos de este lugar. D.<sup>r</sup> Juan Joseph Galindo Can.<sup>o</sup> Vicario».

**1718, 15 noviembre**

fol. 62v.

[Margen: «Eugenia Teresa Jochina Conejos»]

«A quince de nobiembre de mil setecientos dieziocho exorcizo Baupitizo y Christiano el D.<sup>r</sup> Fran.<sup>co</sup> Corella de licencia de Mosen Ignacio Bernardo sovicario a Eugenia Teresa Joachina Conejos hija de Jusepe Conejos y Teresa Igual coniuges Madrina Jusepa Igual su tia. Mosen Ignacio Bernardo SoV.<sup>o</sup>».



– Confirmaciones –

**1711, 2 octubre**

«Joseph Jua [*sic*] Conejos, hijo de ~~Joseph~~ Zacarías Conejos y ~~Josepha~~ Teresa Igual»

**1721, 1 noviembre**

«Teresa hija de Joseph Conejos y Teresa Igual»

«Josepha hija de Joseph Conejos y Teresa Igual»

---

<sup>293</sup> Archivo Histórico Diocesano de Teruel. *Libros sacramentales* (años 1620-1702 y 1703-1778).



CORRESPONDENCIA<sup>294</sup>**1734, 29 junio**

[Carta de Joseph Lanuza, M. C. de La Seo de Zaragoza, al cabildo de la catedral de Jaca]

«Ill.<sup>e</sup> Señor

Muy señor mio: Con el motivo de hacer pretension D.<sup>n</sup> Jph Conejos â La Plaza vacante a Maestro de la Cap.<sup>a</sup> de V. S. no escuso (con mi maior respeto) ponerme â la ob.<sup>a</sup> de V. S. y por quanto deseo q el Lustre de esa S.<sup>ta</sup> Igl.<sup>a</sup> quede desempeñada en las funciones y clases que ocurren entre año, tampoco el asegurar â V. S. de la conozida habilidad del pretendiente en esta Metropoli donde se le estan cantando continuadam.<sup>te</sup> obras de Latin y romanze con todo credito, pues corresponde â la grandeza de la Escuela que â tenido pasando la composicion p.<sup>r</sup> todos sus grados con el Maestro D.<sup>n</sup> Luys Serra q lo es del S.<sup>to</sup> Templo del Pilar y del primero y mas conozido cretido, cuias circunstancias, con las de su buen genio, apacible trato honrrados procederes y aceptacion Universal me estimulan a rogar â V. S. para que en su pretension logre el premio de sus tareas y io la dicha y honrra de merecer muchos, y repetidos ordenes del agrado de V. S.

Dios g.<sup>de</sup> â V. S. los m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> que deseo

Zaragoza. y Junio 29 de 1734

Att.<sup>e</sup> S.<sup>or</sup>

B. L. M. de V. S.

Su mas rendido y Apas.<sup>do</sup> Serv.<sup>r</sup>Joseph Lanuza M.<sup>a</sup>ro de la Capilla

de el Santo templo del Salvador»

**1734, 30 junio**

[Carta de Luis Serra, M. C. de El Pilar de Zaragoza, al cabildo de la catedral de Jaca]

«Ilus.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup>

S.<sup>r</sup> Despues de ponerme a la obd.<sup>a</sup> de V. S. I. con la mas rendida atencion, devo decir â V. S. I. como ha llegado â mi noticia q. en essa S.<sup>ta</sup> Igle.<sup>a</sup> se halla vacante el Magis.<sup>o</sup> de Capilla, y deseoso de q. V. S. I. tenga sujeto de habilidad, y desenpeño mea parecido ser mui del Caso la persona de Joseph Conejos discípulo mío q. se halla en mí compañía, aquien con el mayor cuydado he explicado los medios para q. saliese aprovechado en la facultad, lo que gra.<sup>s</sup> â Dios, (y sin vanidad) sea logrado, como lo publican las obras q. de el sea cantado en esta S.<sup>ta</sup> Igle.<sup>a</sup>

<sup>294</sup> Archivo capitular de la catedral de Jaca, *Correspondencia*, caja 33.

Tambien concurre en el buena Indole de Jenio, y buenas costumbres, lo q. todo hace apreciable aun sujeto, todo es assí con realidad como mas extensamente puede Informarse V. S. I. â Cuya obd.<sup>a</sup> quedo con el mas devido rendimiento. Zaragoza y Junio â 30 de 1734

Su mas rendido siervo, y capellan de V. S. I.  
Luis Serra, Mro de Capilla dela S.<sup>ta</sup> Igle.<sup>a</sup> del Pilar»



### 1734, 7 julio

[Carta de Joseph Lanuza, M. C. de La Seo de Zaragoza, al cabildo de la catedral de Jaca]

«Ilt.<sup>e</sup> S.<sup>or</sup>

Recivo con mi mayor estim.<sup>n</sup> y aprecio la favorecida carta de V. S. de 5. del corriente en que V. S. es servido avisar me la eleccion q â hecho de Mrô de su Cap.<sup>a</sup> en la persona de D.<sup>n</sup> Joseph Conejos en virtud de mi informe, y comprendido yo desempeñarâ su en cargo contodo acierto, y â satisfaccion de V. S. queda disponiendo su viage, que tardara poco mas de ocho dias, para lograr la dicha de ponerse â los pies de V. S. â quien quedo sumamente obligado y con deseos de manifestar â V. S. mi gratitud en q.<sup>tas</sup> ocasiones ocurran de la mayor satisfacion y agrado de V. S.

Dios g.<sup>de</sup> â V. S. m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> Zaragoza y Julio 7. de 1734

B. L. M. de V. S.

su mas reconocido, y oblig.<sup>o</sup> Servi.<sup>r</sup>

Joseph Lanuza M<sup>a</sup>ro de Capilla del Santo templo del Salvador

Ilt.<sup>e</sup> S.<sup>r</sup> Dean Can. y Cab.<sup>do</sup> de la S.<sup>ta</sup> Igl.<sup>a</sup> Cate.<sup>l</sup> de Jacca»

# **ANEXO III**

**———— FUENTES MUSICALES ————**



## FUENTES MUSICALES

Ofrezco a continuación una selección de imágenes correspondientes a los manuscritos albergados en el archivo musical de la catedral de Jaca, a partir de los cuales he realizado la transcripción y edición crítica de las obras.



IMAGEN 139 - J. A. BETRÁN. *Nave hermosa de los cielos*, E-J, 99 [guion para regir]





IMAGEN 140 - J. A. BETRÁN. Luz soberana, espera, E-J, 115 (tiple de chirimía)

*Coplas a Duo.*

2. Fuente de Cristal Copiosa, amanece ala subida, Pues con sus bellas Cristales, Alado el mundo Com-  
 2. Un Diamante en la perla, q' la ha de Peregrina; Parada alos de Sacca, Te ha vez todas las

bida; Pues con sus bellas Cristales, Alado el mundo Cambia,  
 indias. Parada alos de Sacca, Te ha vez todas las indias.

*al sacra.*

1. En en esfera de nieve, endonde la luz divina, disfrazado entre Candores, quando mas se Oculta brilla; Diste  
 2. En en Esfo de Vagos, de luzes ardiente pim, donde ciega la razon, queda mas clara la Vista; donde  
 3. En en Angelica mena, es mayor el q' comida, Lauro embuelto entre accidentes, es quien da salud y vida; aunque con-  
 4. Vengan flos los mortales, aprobar de su delicias, que en las mas soberanas, No son como se pintan; que

IMAGEN 141 - J. A. BETRÁN. Luz soberana, espera, E-J, 115 (Alto Coro 2)  
 Coplas a santa Orosia y coplas añadidas al Smo. Sacramento





**IMAGEN 142** - F. VIÑAS. *Para introducir festivos aplausos, E-J*, 954 (acompañamiento)

Vengan a Verla y Vengan a Verla y Vengan a Verla.

*Cap. 2.º. Solo.*

1.ª Armada de Punta en blanco salió esta niña tan bella y las flores se turbaron  
2.ª Morroto al mirar sus locey quedó Ohay, vino fuera y la región del Camelo  
3.ª Se abaxaron de verguenza  
4.ª Supo decir su Cyera

1.ª No es brucho se timben  
2.ª diganlo los pro- digios  
3.ª fue prodigioso el  
4.ª Mienta y y. amantes

Si se repara y la elevan y la porriera la galantean  
y tubo el Sol Capuzos de Ver su Cara de Ver su Cara.  
pues solo Medix se puede Conigo Miama Conigo Miama.  
pues la nube dio locey de su Influencia de su Influencia.  
pues le hacen Virablo any espensas any espensas.

**IMAGEN 143** - F. VIÑAS. *Para introducir festivos aplausos, E-J*, 954 (Tiple Coro 1)





IMAGEN 144 - F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado*, E-J, 980 (oboe)



IMAGEN 145 - F. VIÑAS. *Hoy al campeón sagrado*, E-J, 980 (parte instrumental no identificada [violín?])



ANEXO III - Fuentes musicales



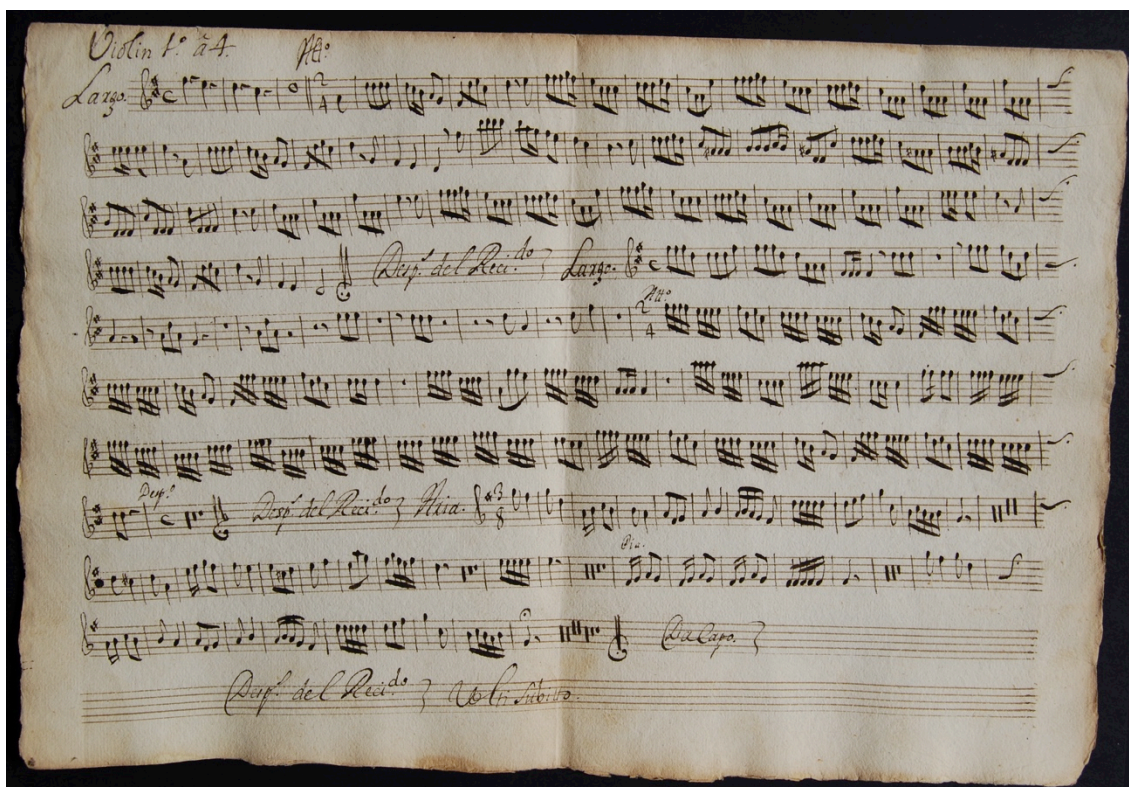


IMAGEN 147 - F. VIÑAS. Ah del monte, ah del puerto, E-J, 960 (violín 1)

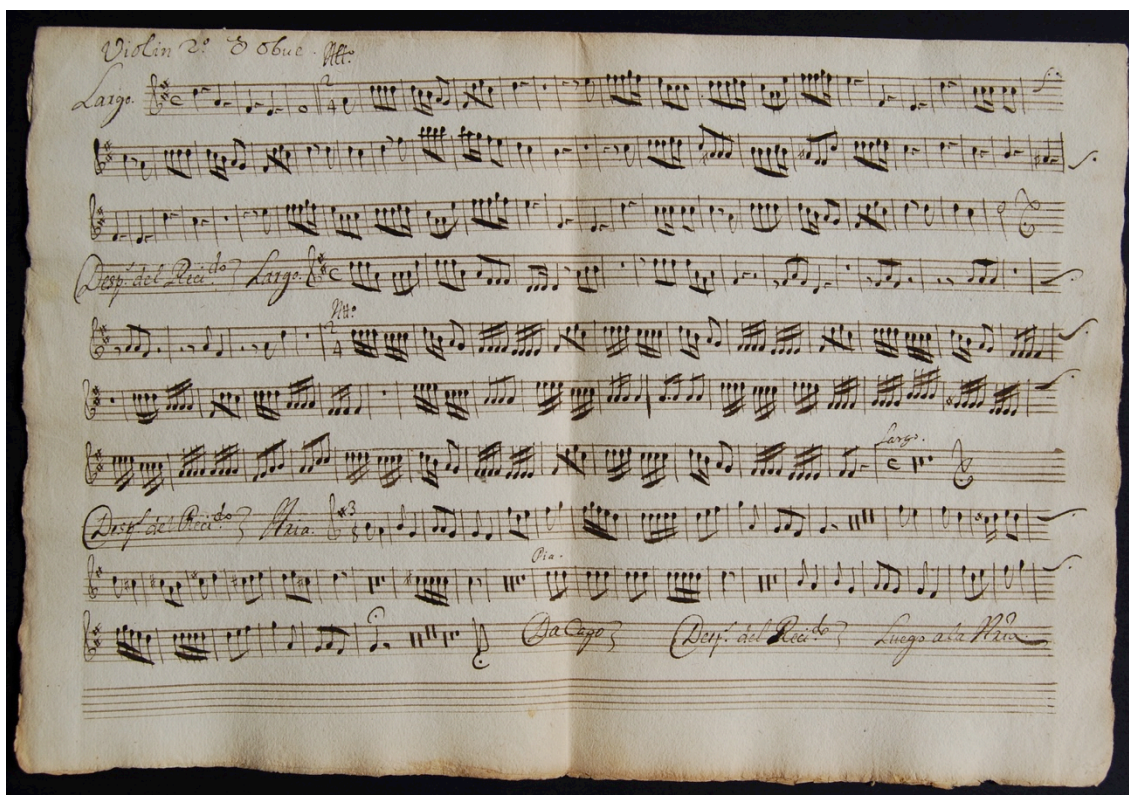


IMAGEN 148 - F. VIÑAS. Ah del monte, ah del puerto, E-J, 960 (violín 2 u oboe)



IMAGEN 149 - F. VIÑAS. *Orosia galana*, E-J, 966 (acompañamiento)

Manuscript page 565 from J. Conejos Igual's 'Bárbaro rey, detente'. The page is titled 'Bárbaro rey, detente' and 'Tiple 3.'. It features musical notation for a triple 3/4 time signature, with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is written in a single system across the page, with a large 'C' at the end of the first line.

Que Corage muere para romper las huellas aun monarca herido en el  
 pecho que que ponga Rey quien Con poder supremo franquea al hombre el Reino delas fu  
 por que en Caos de culpas vive Ciego quierda en el Cielo la Inmortal Corona que Cíene asu po  
 dex Con Ser inmenso que  
 Repina era yra Repime me al tanto que el Rey aqui en busca tu en  
 gaño Sobervio so es un invencible Di vino Quexero quexero Videntor su  
 premo humano y grosero grosero por quien es por mi mismo por

IMAGEN 150 - J. CONEJOS IGUAL. *Bárbaro rey, detente*, E-J, 565 (Tiple 3)





IMAGEN 151 - J. CONEJOS IGUAL. *Bárbaro rey, detente*, E-J, 565 (bajón)

*Inter.º Cont.º to ad.*

Como en Belén esta noche esta noche Por más nexos anuñ — — to

La mar copiosa corecha Con el grano que hanacó — — do Cantando y bailando

vienen vienen amotrar su regaú — — fo yal son de una tonadilla se celebran

Con su brín — — cor Vámonos alla mo sineros y con el

goso es con vido y quiero acex o y axina o y axina para festejar al Niño para festejar al

Niño — — no yal son sonete que forma el molino Conu tarabillas su guaca y bu

Niño soltando las presas Cantemos festi — — vos yal son son-ro

IMAGEN 152 - J. CONEJOS IGUAL. *Como en Belén esta noche*, E-J, 562 (Alto 1)







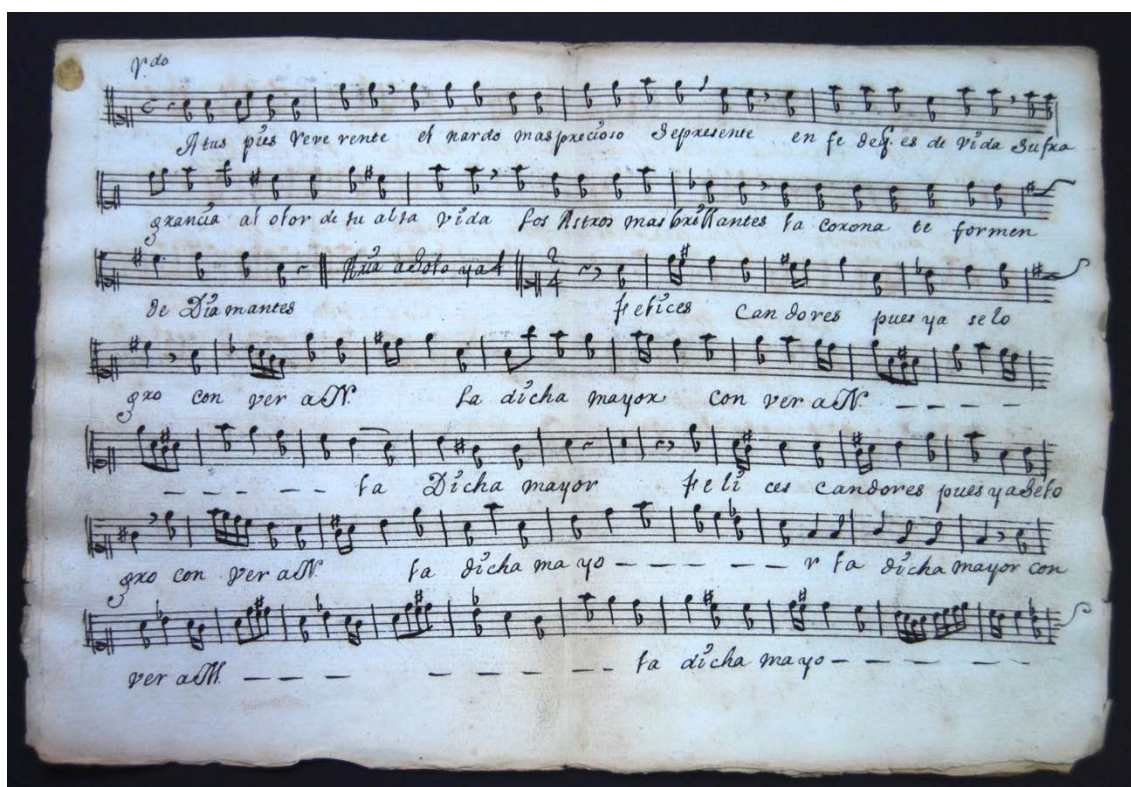


IMAGEN 155- J. CONEJOS IGUAL. Llegad, flores bellas, E-J, 575 (Tiple)

IMAGEN 156 - J. CONEJOS IGUAL. Llegad, flores bellas, E-J, 575 (Alto)



# **ANEXO IV**

## **—— FUENTES LITERARIAS ——**



## FUENTES LITERARIAS

En el siguiente anexo –directamente relacionado con el capítulo 3.2. *Textos reutilizados*– se muestran las imágenes de las publicaciones poéticas, los pliegos de villancicos y las composiciones procedentes del archivo musical catedralicio en las que aparecen los textos de los villancicos compuestos por Joseph Antonio Betrán, Francisco Viñas y Joseph Conejos Igual que han sido transcritos y editados en el volumen II.

Las imágenes están ordenadas paralelamente a como lo están las composiciones en el volumen precedente, de modo que la cronología en este apartado no corresponde a la de las fuentes literarias que se muestran a continuación, sino a la de las composiciones que fueron creadas por Betrán, Viñas y Conejos a partir de estos textos.



IMAGEN 157 - Joseph LAFUENTE. *El sol claro de Bohemia*, (fl.1686-†1689). E-J, 766



IMAGEN 158 - Joseph LAFUENTE. Nave hermosa de los cielos, (fl.1686-†1689). E-J, 762

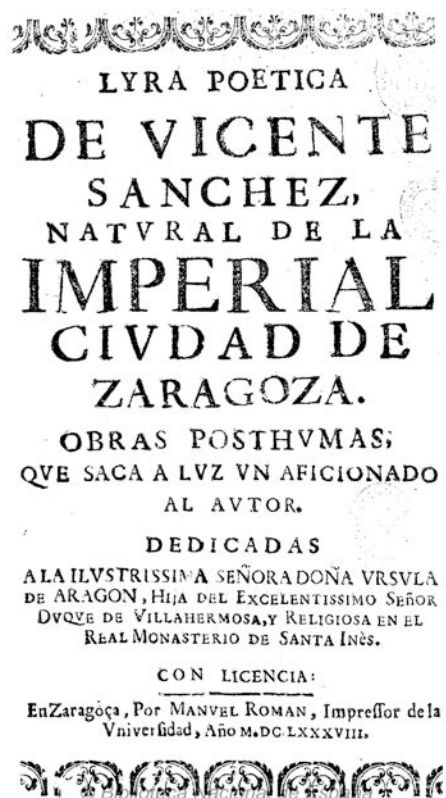


IMAGEN 159 - Vicente SÁNCHEZ. Lyra poética (1688)

Del Lic. Vicente Sánchez: 159

LA NATIVIDAD  
de Nuestra Señora.

LETRA.

**C**oraçón, que el Argel de la culpa  
con yerros cautiva,  
de vn fávör que oy te viene nacido,  
la Merced te libra.  
Buela, descanfa, alienta, respira.  
**Y**a del Mar la Estrella nace,  
paz de sus golfos tranquila;  
porque oy del Mar es Estrella,  
sus ondas rayar la dicha.  
**D**e esta Estrella la sacra influencia  
observa benigna,  
que es su luz à fortunas errantes:  
serenidad fixa.  
Buela, descanfa, alienta, respira.  
**Y**a viste luzes risueñas  
el Alva que el Cielo admira,  
que oy es lo mas admirable,  
vèr vna cosa de rifa.  
**A**l que busca sus luzes le salva  
esta Alva Divina,  
y halla sombra, en quien mancha en sus rayos,  
ni aun por sombra mira.  
Buela, descanfa, alienta, respira.  
**V**ara de Iesú oy florece,  
la que de flores embidia,  
al nacer es Azuzena,  
y al encarnar Maravilla.

Réy:

IMAGEN 160 - Vicente SÁNCHEZ. *Lyra poética* (1688)

160

*Lira Poética*

**R**eyna Flor es de vn Huerto cerrado,  
con guarda de espinas,  
tan fragante, que quando ella nace  
el Ambar espira.  
Buela, descanfa, alienta, respira.  
**M**adre es de vn eterno Rio,  
que esta Fuente cristalina,  
ser pura de alli procede,  
y de alli mana ser limpia.  
**N**ace Fuente risueña, que gracia  
es vèr que se ria;  
es Espejo del Sol, y en formarla  
el Cielo se mira.  
Buela, descanfa, alienta, respira.  
**E**spiga tierna oy se aborta,  
ley del tiempo prevenida,  
que pùes dà en Diciembre el grano,  
nace en Setiembre la espiga.  
**N**ace espiga, y tan llena de gracia  
el fruto anticipa,  
que dà àssombro vna espiga tan llena,  
siendo de oy nacida.  
Buela, descanfa, alienta, respira.  
**Y**a ilustra el Iris las nubes,  
porque en lo verde que brilla,  
del color de la esperança  
nuestro remedio se vilita.  
**I**ris bello los Cielos serena,  
quien ay que resista,  
del Amor soberano las flechas,  
si el arco es MARIA.  
Buela, descanfa, alienta, respira.

Al

IMAGEN 161 - Vicente SÁNCHEZ. *Lyra poética* (1688)



IMAGEN 162 - Juan del VADO. *De virtudes peregrinas*. E-SE, 52/21

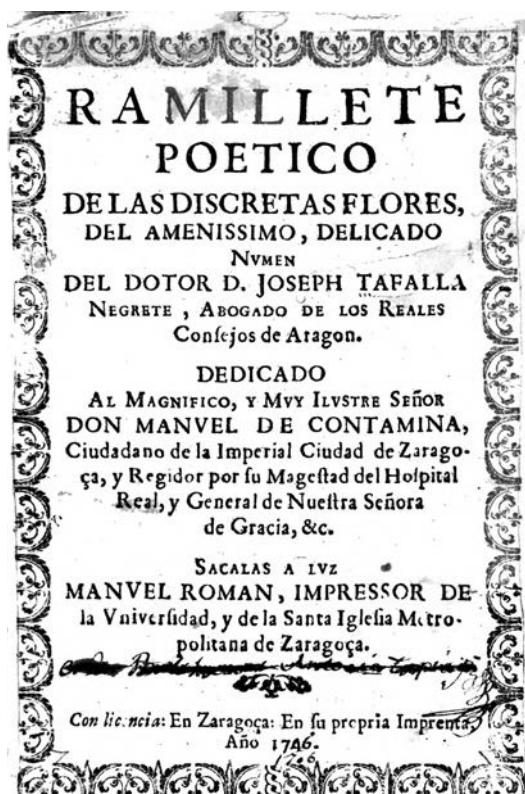


IMAGEN 163 - Joseph TAFALLA. *Ramillate poético* (1746)

Don Joseph Tafalla Negrete. 231

A SAN JOSEPH DIA DE LA ANVNCIACION.

ROMANCE.

**B**ien es que oy Joseph zeloso  
à la Anunciacion se junte,  
porque vn Angel mismo sea  
quien defengane, y anuncie.  
En sueños, y en turbaciones,  
equivocamente acude,  
que à Joseph alhaga en sombras,  
y à Maria asulta en luzes.  
Si no temas dize à entrambos,  
como en vna voz reduce  
que Joseph se defahogue,  
y que Maria se turbe?  
Misterio es incomprehensible,  
que el discurso no trasluze,  
siendo Joseph el doliente,  
ser Maria à quien salude.  
Si humilde duda el prodigio,  
Joseph luego le descubre,  
que facilmente el remedio  
quien adolece prefiere.  
Como del Sol à los rayos,

Gabriel fu vestido pule,  
de su manto azul, Joseph  
cego, no sé à que vislumbre.  
Si en el mar de gracia, mira  
vn espejo de virtudes,  
crea mas puras sus aguas,  
quando parecen azules.  
Como en su Esposa Dios mismo,  
el Cielo que dexa fuple,  
así su vista equivoca  
los resplandores por nubes.

ESTRIVILLO.

**P**orque el mas linçe,  
quando mira al Cielo,  
incapaz se juzgue,  
pues solo su vista padece el defecto,  
que en las sagradas esferas arguye,  
porque los ojos humanos azulan,  
lo que diuinos esplendores luzen.

A LOS TEMORES DE SAN JOSEPH, CON  
dichos comunes.

QVINTILLAS.

**J**oseph, de vuestros cuydados,  
si he de hablar con claridad,  
aunque son zelos sagrados,  
son zelos, y en puridad  
no los puedo ver pintados.  
El trato de amor es tal,  
entre el favor, y el desden,  
que haze con dolor mortal,

este negro querer bien,  
que en lombre se quera mal.  
A todos tiene admirados,  
essa zelosa passion,  
Joseph en vuestros cuydados,  
pues effos zelos no son  
azules, sino encarnados.

En



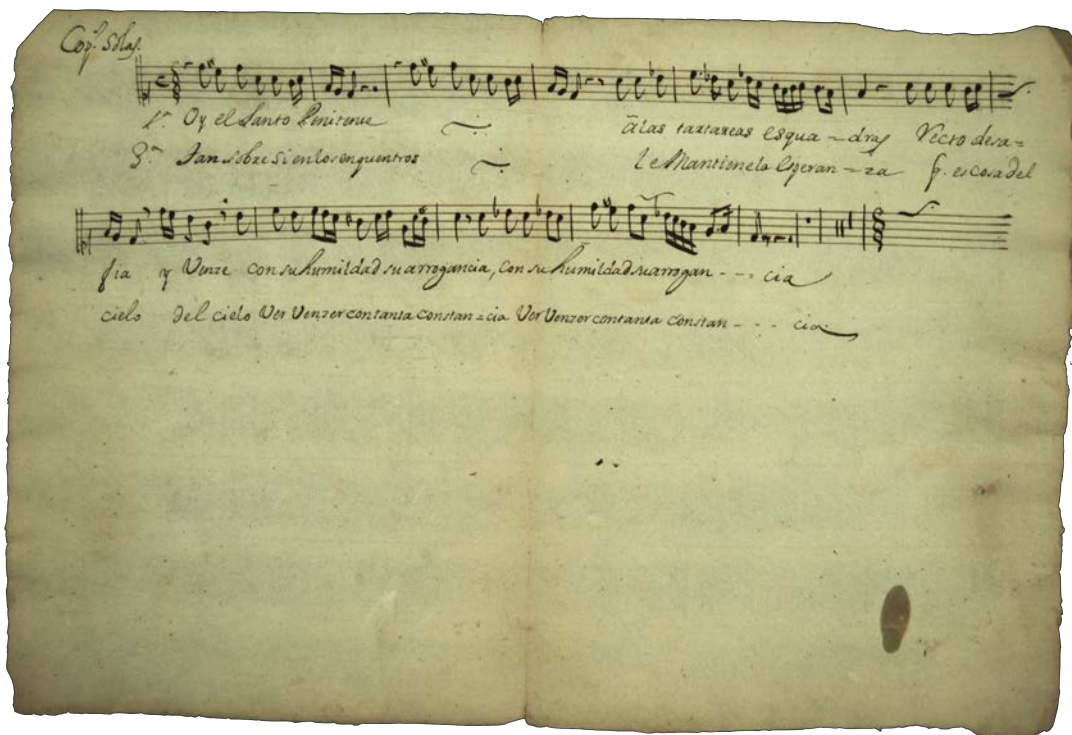


IMAGEN 164 - Francisco VIÑAS. Hoy el santo penitente. E-J, 983.1

<p><b>VILLAN</b></p> <p>QUE SE HAN en los Maytines de Santa Iglesia Me- Augustana, en su Apostolico Tem- ple este Año</p> <p><b>VILLANCICO PRIMERO.</b></p> <p><b>INTRODUCCION.</b></p> <p><b>Coro.</b> Barbaro Rey, detente; que con- mueve el odio inafiable de tu pecho, para robar las huesas a un Monarca q es increado Autor del Universo?</p> <p><b>Cor. 2.</b> Qué tienes? Qué te afusta? Qué te irrita q véga Rey, qué cō poder supremo traquica al Hombre el Reyno de las Luces, porque en cahos de culpas vive ciego?</p> <p><b>Cor. 1.</b> Suspende el revelion de tus im- pulsos, no temas, que te usurpe el mor- tal Reyno:</p> <p><b>Cor. 2.</b> Quien dà en el Cielo la immor- tal Estola, q ciñe a su poder cō ser ianésio.</p>	<p><b>CICOS</b></p> <p>DE CANTAR los Reyes, en l tropolitana Cesar Santo, Angelico, plo del PILAR, de 1742.</p> <p><b>ESTRIPILLO.</b></p> <p><b>a Coros.</b> Sugeta esta furia, oculta esse ceño, refrena esta ira, reprime esse aliento, que el Rey a quien busca en engaño sobervio, es un invencible Divino Guerrero, que doma el orgullo del mas alto Cetro:</p> <p>1. Y qué es para el Hombre?</p> <p>2. Redemptor Supremo:</p> <p>3. Quid trage le adorna?</p> <p>4. Humano, y grosero?</p> <p>3. Y quien le dio el ser?</p> <p>4. El poder Eterno:</p> <p>4. Saber si es Dios?</p> <p>4. Por la Fè:</p> <p>5. Y hombre tambien?</p> <p>4. En un verbo:</p> <p>6. Y quien testimonio da de este Mysterio?</p> <p>4. Una voz, que clama allà en el Desierto:</p> <p>7. Viene a salvar?</p>	<p>4. Por quien es?</p> <p>8. Y ha de pagar?</p> <p>4. Por mi mismo:</p> <p><b>Coro 1.</b> Pues postrese esta furia;</p> <p><b>Coro 2.</b> Auyentese esse ceño;</p> <p><b>Coro 1.</b> Oprimase esta ira;</p> <p><b>Coro 2.</b> Sosieguese esse aliento</p> <p>ingrato, cruel Herodes fatal monstruo Abaricento:</p> <p><b>a duo</b> Y al Principe Glorioso,</p> <p><b>Coro.</b> primer Monarca vuestro, rendidle en oblationes la Víctima del pecho: Y pues viene a sacaros del duro cantiverio: Sugeta esta furia, oculta esse ceño, refrena esta ira, reprime esse aliento: Que el Rey, &amp;c.</p> <p><b>COPLAS.</b></p> <p><b>oro</b> YA q el cruel malvado Herodes, 1. Y mal-vado halló en sus intetos, queriendo quitar la vida al que es de la vida Duño:</p> <p>2. Atezando al ayre su barbaro aliento, de horrores llenaba el vago Emispherio.</p> <p><b>oro</b> Degolló el Infel. gran parte</p> <p>2. de Infanteria al Rey nuevo sin fruto; pues la cabeza no encontro entre tanto castel:</p> <p>4. Y biendo el destrozo fatal, y sangriento, lloraba Raquel sus tiernos hijuelos:</p> <p><b>Recitado.</b> (mera, y. Mas yá un pedazo de la luz pri- oro. bolante raiço de la azul Esphera, hódeado por el ayre el luminoso</p>	<p>portatil Carro del édior hermoso a tres Sabios Monarcas del Oriente guia al Portal cō curso indeficite, para adorar al Sol, q al Sol colora en los brazos Celestes de la Aurora:</p> <p><b>Aria.</b> Aviva el incendio solo, y de luz brilladora, todos. Estrella canora del organo azul: Pulsado en el viento el claro instrumento, que al Cielo arrebata la diaphana luz. Aviva, &amp;c.</p> <p><b>VILLANCICO SEGUNDO.</b> <b>CANTADA A SOLO.</b></p> <p><b>Rec.</b> T Lamigero Mercurio, para, para; q ai está la Deydad, por quica dispara reberverante Salva en vago tiro la vocal Centinela de tu gyro, que siendo Rcal vincula cō las leyes la Corona inflexible de los Reyes, que en humildes despojos dán a tu luz el Alma por los ojos, y por dirigirla a Dios en ansia ardiente dexa la Orisete por buscar su Orisete.</p> <p><b>Aria</b> A tus Aras, peregrino, amo. Sacro Dios enamorado pos. llega amante aquel destino, que es del pecho dulce imán: Y en tus rayos iollamado, dulces llamas busca fino, pues del fuego, que yá vino, una Estrella dà señal. A tus, &amp;c.</p> <p><b>Rec.</b> Mas yá afable la llama q los goia (cō la hoguera feliz de la alegría) entre sabios humos deatada destellaticeiso en una llamarada; y acrisolando el oro, que fulmina de su Celeste mina:</p>
--	---	---	---

IMAGEN 165 - Pliegos de villancicos. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1742)

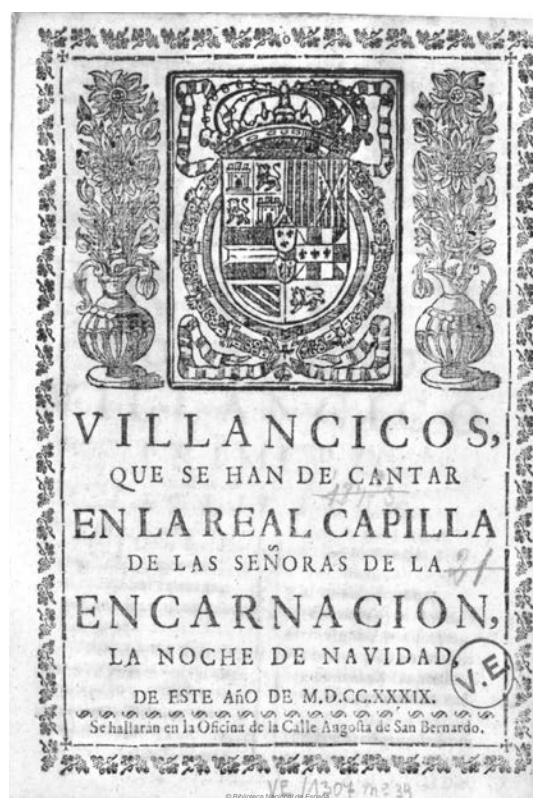


IMAGEN 166 - Pliegos de villancicos. Madrid, Real Capilla de La Encarnación, Navidad (1739)



IMAGEN 167 - Pliegos de villancicos. Madrid, Real Capilla de La Encarnación, Navidad (1739)



**VILLAN- CICOS,**

QUE SE HAN  
en los Maytines  
Santa Iglesia Me-  
sar-Augustana, en  
lico, y Apostoli-  
Nuestra Seño-  
este año

**DE CANTAR**  
delos Reyes, en la  
tropolitana Ce-  
su Santo, Ange-  
co Templo de  
ra de el PILAR,  
de 1754.

PUESTOS EN MUSICA POR DON LUIS SERRA, RACIONERO, Y  
Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia.

PRIMERO NOCTURNO.  
VILLANCICO PRIMERO.  
ENTRADA DE INSTRUMENTOS.  
INTRODUCCION.  
à 4. **Q**uè opuestas voces, Cielos,  
se escuchan en la Esfera,  
que si unas hortorizan,  
las otras dan alhago, y embelesan:  
Paz, y guerra publican,  
Gloria, y horror ostentan:  
Gloria, y Paz à los Magos,  
à Herodes, y su Corte arma, y  
guerra.

**ESTRIVILLO.**  
à Cor. **A**ngélicas Esquadras  
pacíficas se muestran  
con Reyes, que de Arabia

à Palestina llegan.  
à duo. Anuncio soberano  
una brillante Estrella  
de la noche hace dia  
con luces placenteras.  
à 4. Paz al hombre, à Dios gloria  
anuncia su luz bella,  
dirigiendo su rumbo  
à Belèn de Judea.  
1. y tod. Tambien sagrado anuncio  
2. intima à Herodes guerra,  
3. y yá Trompas, y Caxas  
4. publican su fiereza.  
Recitado primero.  
Mas ay! Qué horror! Qué susto! Qué  
congoja  
oprime al corazon, si no le enoja,  
de tanto Sabio, quando atento mira,  
que sus luces retira  
en llegando à la Corte  
el Altro, que es su guía, como Norte,

A  
Aria.

V.E.

IMAGEN 168 - Pliegos de villancicos. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1754)

en mudo Idioma la quierda iguala?  
Mas yá rompen tres Reyes los accentos  
de quien alma sonora son los vientos,  
y en coronado estrepito brillante  
llegan à ver al Sol en un Infante,  
y Antorchas de la Fè mas luminosas,  
giran la luz, que adoran amorosas.

**Aria primera.**  
Quando fino se enamora  
el amor en dulce calma,  
al desmayo pinta el alma,  
que palpita con valor  
al rigor del espirar:  
Quando logra su deseo,  
agitado en noble empleo,  
como hicieron oy postrados  
los tres Altros Coronados,  
de Belèn en el Portal.

**Recitado segundo.**  
Y armados de valor de Fè Divina,  
que ni el horror, ni el susto la domina,  
burlando à Herodes con teson ardiente  
de su furia la colera impaciente:  
è inflamando el Clarin, q amor respira,  
ò siendo el pecho en luz llamante Pyra,  
postran el copete en saña erguido,  
del barbaro furor entorpecido,  
exalando en el Orbe con decoro  
el Incienso, y la Mitra, en golphos  
de oro.

**Aria segunda.**  
Si infunde pavor  
lo dulce, y tremendo,  
con susto, y estruendo,  
ruidoso temblor,  
al barbaro horror  
de un pecho tenaz  
Aliente, respice,  
la viva centella  
de tres Soberanos,  
Campeones usanos,

que elegen, y oprimen  
à Herodes fatal.

**VILLANCICO TERCERO:**  
**TONADILLA.**  
**INTRODUCCION.**  
à 4. **C**omo en Belèn esta noche  
los Molineros han visto  
la mas copiosa cosecha,  
con el grano, que ha nacido;  
cantando, y baylando vienen  
à mostrar su regocijo;  
y al son de una Tonadilla,  
le celebran con sus brincos.

**ESTRIVILLO.**  
solo 1. **V**amos allá, Molineros;  
q con el gozo os cobidos;  
y quiero hacer oy harina,  
para festejar al Niño:  
Y al son sonfonete,  
que forma el Molino  
con sus taravillas,  
su fresca, y bullicio,  
soitando las presas,  
cantemos festivos.

**Coros.** Vitor, vitor Sancho,  
vitor, vitor, vitor,  
bueno, bueno, bueno,  
lindo, lindo, lindo:  
Y al son sonfonete,  
que forma el Molino, &c.

2. Vaya la Tonada,  
3. no seas prolijo:  
4. Todos la atendemos:  
1. Si, pues yá la digo.

**Coros.** Al caso, al caso, al caso;  
vitor, vitor, vitor,  
bueno, bueno, bueno,  
lindo, lindo, lindo,

**TONADILLA.**  
**E**s mi Amante, cuydado,  
Molinerito,  
y en Belèn dà la presa  
de sus cariños:  
Ay, Queridito! Ay, Donosito!  
Ay, Dueño mio!  
Que echas oy toda el agua  
de tu Molino.

**Coros.** Es mi Amante, cuydado, &c.

**COPLAS.**  
1. **A** Ser viene à la Tierra  
grano escogido,  
aquel Ser, que no tiene  
fin, ni principio.  
2. Es Labrador su Padre,  
y así, ha querido,  
que una tierra no arada  
le dè oy nacido.  
3. Un Menfagero noble  
volando vino  
à disponer el campo  
para el prodigio.  
4. En Belèn esta noche  
fruto es bendito,  
de aquel bello resguardo  
del Paraíso.

**Coros.** Ay, Queridito, &c.

5. Viendo en tiempo la falta  
de su rocío,  
encarnò, para darse  
como llovido.  
6. Al rigor del Diciembre,  
por su cariño,  
de su ciencia, y paciencia  
mostrò lo fino.  
7. A un Peisebre se viene  
su ser Benigno,  
por mostrar entre el yelo  
lo compasivo.  
8. Entre Pajas publica,  
que en grano limpio,

la cosecha mas propria  
nos dà en si mismo.

**Coros.** Ay, Queridito, &c.

9. En la idea admirable  
de sus cariños  
el Molino esta noche  
no es artificio.  
10. Nueve meses la presa  
de lo infinito  
se contuvo, saliendo  
de Madre oy mismo.  
11. Bien el grano dos brutos;  
como testigos,  
se dàn oy al asombro,  
por entendidos.  
12. Los gozofos Amantes,  
Molinerillos,  
cantan, mirando el logro  
de su ejercicio.

**Coros.** Ay, Queridito!  
Ay, Donosito!  
Ay, Dueño mio!  
Que echas oy toda el agua  
de tu Molino.

**TERCERO NOCTURNO.**  
**VILLANCICO PRIMERO.**  
solo. **H**A de la habitacion!  
Hi de la ciancia,  
que de Pastores es feliz alvergue!  
à 4. Q-è dulces los campos de Judea  
con nueva admiraci- así se pèdet

**Recitado primero, solo.**  
Pastores, que habitais region ran bella,  
dexad vucitras Cabañas,  
pues una nueva primorosa Estrella  
es clara locucion de estas Montañas.  
Llegad, vereis, que su luciente Estrella  
tres pechos encamina,

don-

IMAGEN 169 - Pliegos de villancicos. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1754)

## VILLANCICOS,

QUE SE CANTARON EN LA SANTA  
Iglesia Metropolitana de Mexico, en honor de MARIA  
Santísima Madre de Dios, en su Assumpcion  
Triunfante, y se imprimieron  
año de 1685.

## PRIMERO NOCTVRNO.

## VILLANCICO I.

## COPLAS.

**A** El Tránsito de MARIA,  
el Cuerpo, y Alma cobaren:  
el Cuerpo por no dexarla,  
y el Alma por no apartarle.  
No de la vnion natural  
tan estrecho abraço nace:  
que vencen los superiores,  
los impulsos naturales.  
Tan breve el hermoso Cuerpo  
espera vivificarse,  
que repugna la materia  
la Introduccion al cadaver.  
Como no tuvo la Muerte  
razon para excusarle,  
no la pagó como deuda,  
y la aceptó como examen.  
Que pues ni, fío, ni tuvo

delito, no ay ley, que mande,  
que como Principal muera,  
ni como Fiadora pague.  
Murió por imitacion,  
y para que no se hallasse  
senal alguna en el Hijo,  
que no tuviesse la Madre.  
Y para doblar sus triunfos:  
que es consecuencia grande  
de morir tan generosa,  
resucitar tan triunfante.  
*Estribillo.*  
Viva, reyne, triunfe, y mande:  
que quien à morir se atreve,  
y paga lo que no debe,  
bien la corona merece,  
que en sus sienas se ennoblecen:  
Y le es dos veces debida  
por suya, y por adquirida,  
con vna hazña tan grande.  
P 4 Vi-

134

IMAGEN 170 - Sor Juana Inés de la CRUZ. *Pliegos de villancicos*. México, Catedral, Asunción (1685)

Viva, reyne, triunfe, y mande.

Chor. *Regina Patriarcharum. Ora pro nobis.*

## VILLANCICO II.

**P**Ves la Iglesia, Señores,  
cantar à MARIA,  
de fuerça ha de cantarle  
la LETANIA.

Oygan, oyganla todos con ale-  
gria,  
que es de la Iglesia, aunque pa-  
rece mia.

## COPLAS.

Vno solo.

De par en par se abre el Cielo,  
para que entre en el MARIA:  
Porque à la puerta del Cielo  
puerta del Cielo recibia.

Chor. *Ianna Celi. Ora pro nobis.*

1. El Sol de sus bellos rayos  
le dà vestidura rica,  
y las Estrellas coronan  
à la Estrella matutina.

Chor. *Stella matutina. Ora pro nobis.*

2. Su hermosura copia el Cielo  
en superficies bruñidas,  
sirviendo de Espejo claro  
al Espejo de Justicia.

Chor. *Speculum iusticie. Ora pro nobis.*

3. Todas las gloriosas Almas,  
que tuvo la Ley antigua,  
se le postran, adorando  
su naturaleza misma.

1. También à sus pies postradas  
las tres altas Gerarchias,  
la reconocen Señora  
de la celestial Milicia.

Chor. *Regina Angelorum. Ora pro nobis.*

2. Quantos Bienaventurados  
la eterna mansion habitan  
del Empyreio en fin gozolos  
por su Reyna la apellidan.

Chor. *Regina Sanctorum Omnium. Ora pro nobis.*

## VILLANCICO III.

## Estribillo.

**E**Sta es la justicia, oygan el  
pregon,  
que manda hazer el Rey nues-  
tro Señor,  
en su Madre intacta;  
porque cumplió  
su voluntad con toda perfec-  
cion.

Oygan el pregon, oygan el pre-  
gon.

## COPLAS.

Triunfante Señora,  
yà que tu ASSUMPCION  
se sube de punto,  
quiero alçar la voz,  
Oygan el pregon.

Mau

Manda el Rey supremo,

que, porque vivió  
MARIA sin culpa,  
para sin dolor.

Oygan el pregon.

Vivió inmaculada:  
y así fue razon,  
que muera MARIA,  
conforme vivió.

Oygan el pregon:

Merito es su Muerte,  
y no obligacion:  
pues pagó el tributo,  
que nunca debió.

Oygan el pregon.

A la misma Muerte  
con la suya honró,  
porque hasta la Muerte  
gozè su favor.

Oygan el pregon.

Por otro motivo,  
que todos, murió:  
no de hija de Adam,  
de Madre de Dios.

Oygan el pregon.

Por aqueſtas causas  
el Señor mandò,  
que goze la Gloria:  
pues la mereció.

Oygan el pregon.



## NOCTVRNO SEGVRDO.

## VILLANCICO I.

## Estribillo.

**L**as flores, y las Estrellas  
tuvieron vna question.  
O que discretas, que son!  
vnas con voz de centellas,  
y otras con gritos de olores.  
Oyganlas renir, Señores,  
que yà dizen sus querellas.  
1. Voz. Aquí de las Estrellas.  
2. Voz. Aquí de las flores.  
Tropa. Aquí de las Estrellas,  
aquí de las flores.

## COPLAS.

1. Voz. Las Estrellas es patente,  
que MARIA las honró:  
tanto, que las adornò  
con sus Ojos, y su Frente.  
Luego es claro, y evidente,  
que estas fuerò las mas bellas.

Chor. Aquí de las Estrellas.

2. Voz. Que flor en Maria no fue  
de las Estrellas agravios,  
desde el Clavel de los Labios  
à la Azucena del Picò.  
Luego mas claro se ve,  
que estas fueron las mejores.

Chor. 2. Aquí de las flores.

3. Voz. En su Vida milagroſa

la

IMAGEN 171 - Sor Juana Inés de la CRUZ. *Pliegos de villancicos*. México, Catedral, Asunción (1685)

234 *Musa Dezima.*  
 la Inmaculada Donzella  
 fue intacta como la Estrella,  
 no fragil como la Rosa.  
 Luego es presumpcion ociosa  
 querer proceder aquellas?  
*Chor.* Aquí de las Estrellas.  
 1. voz. Su fragancia peregrina,  
 mas propia la simboliza  
 la Rosa, que aromatiza,  
 que la Estrella, que ilumina.  
 Luego a fer Rosa se inclina  
 mejor, que a dar resplandores?  
*Choro* 2. Aquí de las flores.  
 1. voz. Por lo mas digno eligió  
 de lo que se coronó,  
 y es su corona centellas.  
*Choro* 1. Aquí de las Estrellas.  
 2. voz. Lo mas hermoso, y lucido  
 es su ropaje florido,  
 y lo componen colores.  
*Choro* 2. Aquí de las Flores.  
 3. voz. Estrellas fube a pisar,  
 y en ellas quiere reynar,  
 coronandolas sus huellas.  
*Choro* 1. Aquí de las Estrellas.  
 2. voz. Entre flores adquirió  
 esta gloria, que alcançó.  
 Luego estas son superiores?  
*Choro* 2. Aquí de las flores.  
 1. voz. Fulminense las centellas.  
*Chor.* 1. Aquí de las Estrellas.  
 2. voz. Disparense los ardores.  
*Chor.* 2. Aquí de las flores.  
 1. voz. Aquí, aquí de las quercillas.

2. voz. Aquí, aquí de los clamores  
 1. voz. Batalla contra las flores.  
 2. voz. Guerra contra las Estrellas  
*Chor.* 1. Batalla contra las flores.  
*Chor.* 2. Guerra cōtra las Estrellas.

## VILLANCICO II.

**A** La que triunfante  
 bella Emperatriz,  
 huella de los ayres  
 la region feliz.  
**A** la que ilumina  
 su vago confín,  
 de arreboles de oro,  
 nacar, y carmin.  
**A** cuyo pie hermoso  
 espera servir  
 el trono estrellado  
 en campo turquí.  
**A** la que confisca  
 cien mil veces mil,  
 por Señora el Angel,  
 Reyna el Seraphin.  
 Cayo pelo ayroso  
 desprende sutil,  
 en garçotas de oro,  
 vanderas de Ofir.  
 Proceloso, y crespo  
 se atreve a invadir,  
 con golfos de Tibar,  
 reynos de marfil.  
 De quien aprendió  
 el Sol a luzir,

la

IMAGEN 172 - Sor Juana Inés de la CRUZ. *Pliegos de villancicos*. México, Catedral, Asunción (1685)

235 *Sor Juana Inés de la Cruz.*  
 la Estrella a brillar,  
 la Aurora a reir.  
 Cantemos la gala,  
 diciendo al subir,  
 pues vivió sin mancha,  
 que viva sin fin.  
*Esfrítille.*  
 Y pidamos a vna voz,  
 que ampare al pobre redil:  
 pues aunque no ay mas, q' ver,  
 siempre queda, que pedir.

**VILLANCICO III.**  
**COPLAS.**  
**A** Las excelsas imperiales  
 plantas  
 de la triunfante poderosa Reyna,  
 que corona de Estrellas sus  
 dos sienes;  
 y sus dos pies coronan las Es-  
 trellas.  
**A** la que de laureles adornada,  
 y tremolando victoriosas señas,  
 caudal Aguila buela a las al-  
 turas,  
 frágate vara fube alas esfiras.  
**A** la q'en gyros rapidos de luzes,  
 si del que la hospedó valle se  
 ausenta,  
 quanto con la presencia mas  
 se aparta,  
 tanto con la piedad en el se  
 queda.

**A** la que se abatíó hasta ser es-  
 clava,  
 por merecer el titulo de Reyna,  
 zanjando en los climientos de  
 humildades  
 los edificios de mayor Alteza.  
**A** aquella, que aunque se confies-  
 sa esclava,  
 se excluye de la culpa: pues  
 expresa  
 el soberano dueño, a quien se  
 humilla,  
 porque solo de Dios serlo pu-  
 dió.  
 Celebrémos alegres, pues oy lo-  
 gra  
 del Aquilon en la mansion su-  
 prema,  
 gozar por su humildad el tro-  
 no lúmpio,  
 que pretendió Luzbél con su  
 soberbia.

*Esfrítille.*  
 Y cantemos humildes  
 con voz s ternas,  
 que ir la Reyna hermosa.  
 Voz. A la gloria eterna.  
 Trop. Sea norabuena.  
 Voz. El gozar triunfante  
 la silla suprema.  
 Trop. Norabuena fea.  
 Voz. Pues en la que sube;  
 lo ha de ser por fuerça:  
 Trop. Sea norabuena.

*Trop.*

Digitized by Google

IMAGEN 173 - Sor Juana Inés de la CRUZ. *Pliegos de villancicos*. México, Catedral, Asunción (1685)

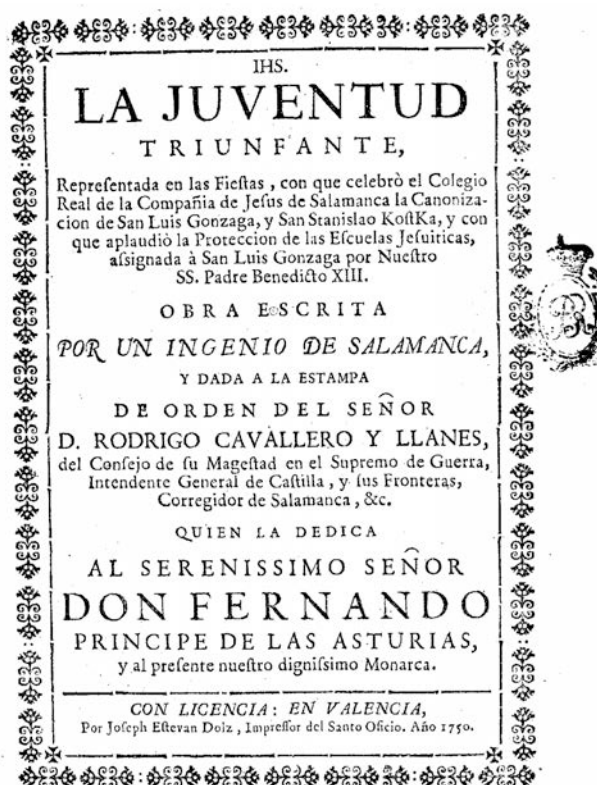


IMAGEN 174 - Luis de LOSADA. *La juventud triunfante*. Salamanca (1727); Valencia (1750)

67

vo poco, no fue por falta de atencion; ni la Musica pasó adelante sin ton, ni fon; porque sin desayrar el Altar, le echò sus coplas de modo, que le sonaron bien. Llegò despues la solemne Pompa à la Plazuela de la hierba, que amenizaba hermosamente el Altar de D. Francisco Figueras: y alli se diò un verde de sagradas bellezas, de que quedò muy satisfecha, aunque no harta. Hizo su cumplido con las gracias de la Poesia, y de la Musica: y pasó à la Calle de la Rua; en cuya entrada la salió al encuentro el Altar de la Plateria, armado de punta en blanco con el mas cumplido y luciente Arnès, que han visto las Armerías. Hazia cara à todos lados; no le faltaba arte, ni valor: y dadole ha, que no avia de faltar la Procefsion: tan agarrada, y tan inmóvil la tenia con el encanto de su hermosura. No se ha visto tema mas preciosa. La Musica tocaria entre tanto, y cantaria, como es de creer de su buen natural. Pero las almas de los circunstantes dexaron los sentidos sin sentido, y se andavan paseando por los quatro Cuerpos del Altar, como si fueran fuyos. Y porque en todos los Altares hubo estos gustosos embarazos, y de lo bueno de las Letras Poeticas apenas hubo quien pudiesse fer Juez, por no fer Oidor, se trasladan aqui para los curiosos. Ojalà se pudiera trasladar tambien la destreza y melodia de las voces, en que se esmerò la Musica de la Cathedral. Las Letras son estas.

LETRILLA A S. LUIS GONZAGA, SOBRE LA VOZ,  
con que le llamó la Virgen à la Compañia.

*Estruillo.*

O que fineza!  
O que favor!  
La nube mas bella,  
Al Sacro arrebol  
Del divino Sol,  
Con visos de Estrella  
Nos tira una flor.

12

O

68

O que fineza!  
O que favor!  
La nube mas bella  
Nos tira una flor.

*Recitado.*

Dime, Jazmin sagrado,  
Como dexas el alto Principado;  
Que en el nativo suelo  
Gozabas Potestad del mismo Cielo?

*Area.*

Dime Gonzaga,  
Por què te retiras  
De lo lustroso, si à lucir aspiras?  
Si lucir no quieres,  
Por què tanto hieres  
El Solio vistoso,  
Que rinde gustoso, à sola tu sombra  
Su Cetro, y Corona por preciosa alfombra,  
Que à tus pies alhaga?

Dime Gonzaga, &c.

*Coplas.*

1.  
Pero ya diviso,  
Que es, que te alumbrò  
La Luz, que es Aurora,  
Que es Luna, y es Sol.

2.  
Aunque de Estrangero  
La viste, y te vio;  
Ni tu la estrañaste:  
Ni ella te estrañò.

3.  
Robòte al instante  
El alma su voz,  
Porque aunque en un tronco,  
Al alma te habló.

Tu

IMAGEN 175 - LUIS DE LOSADA. *La juventud triunfante*. Salamanca (1727); Valencia (1750)



IMAGEN 176 - Pliegos de villancicos. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1721)



IMAGEN 177 - Pliegos de villancicos. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1721)



IMAGEN 178 - Pliegos de villancicos. Zaragoza, El Pilar, Reyes (1721)

# **ANEXO V**

## **———— INVENTARIO ————**





## INVENTARIO

En el siguiente inventario ofrezco una relación de las obras en lengua romance compuestas por los tres maestros de capilla de la primera mitad del siglo XVIII de los que se localizan composiciones firmadas o atribuidas en el archivo musical de la catedral de Jaca (*E-J*): Joseph Antonio Betrán, Francisco Viñas y Joseph Conejos Igual. En las tablas –una para cada maestro de capilla– aparecen los siguientes datos:

- **Signatura:** Según consta en el inventario provisional –y no concluido– del *E-J*.
- **Título normalizado:** En los casos en los que aparece anotado el título en la portada, he mantenido el mismo –normalizando la ortografía, en caso de ser necesario, o alargando ligeramente el título en aquellos casos en los que la brevedad del mismo pudiera suscitar confusión con otras obras–. En aquellas composiciones que carecen de portada se ha realizado la catalogación utilizando el íncipit literario.
- **Año de composición** (si figura en la portada o en el interior)
- **Género:** Se indica el género según aparece en las fuentes:

Cantada  
Cántico  
Coplas  
Cuatro  
Dúo  
Gozos  
Letras  
Ópera  
Tercio  
Tonada  
Villancico  
Villancico de chanza

- **Advocación:** Se indica la advocación –con terminología normalizada– según aparece en las fuentes.
- **Recursos vocales e instrumentales:** Tanto la agrupación de las partes vocales e instrumentales, como las abreviaturas empleadas están recogidas en la normativa de catalogación de fuentes musicales del RISM<sup>295</sup>. Según esta normativa, se separan con una barra diagonal las voces que pertenecen

---

<sup>295</sup> RISM ESPAÑA. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas: (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*. J. V. González Valle, A. Ezquerro, N. Iglesias [et. al.], (trad.). Madrid, Arco Libros, 1996.

a diferentes coros, indicando en este caso «Coro 1», «Coro 2», etc. También con una barra diagonal se separan los grupos de voces e instrumentos, según su función. Las partes vocales se anotan en mayúsculas; las instrumentales, en minúsculas y –en los casos en que se registra en la fuente original– se indica entre paréntesis se indica la segunda opción propuesta por el compositor. Todas las voces e instrumentos se presentan de forma abreviada, según la citada normativa, a excepción de la chirimía, el bajón y el acompañamiento, que no tienen asignada una abreviatura internacional. Las abreviaturas empleadas (en este orden) son las siguientes:

V	Voz (no determinada)
S	Tiple
A	Alto
T	Tenor
B	Bajo (vocal)
b	bajo (instrumental)
i	instrumento (no determinado)
vl	violín
ob	oboe
vlne	violón
arp	arpa
org	órgano
[ac] <sup>296</sup>	acompañamiento
bc	acompañamiento continuo

- **Íncipit musical:** Corresponde a la parte vocal superior del primero de los coros. Se presenta mediante una imagen del manuscrito.
- **Íncipit literario:** Va precedido de la abreviatura de la sección –según la denominación que aparece en las fuentes–. Las abreviaturas empleadas (en este orden) son las siguientes:

I	Introducción
O	Opertura / apertura [obertura]
E	Estribillo
C	Coplas
A	Aria
M	Minué
R	Recitado
Rem	Remate
R. <sup>n</sup>	Responsión
R. <sup>ta</sup>	Respuesta a las coplas
S	Seguidillas
T	Tonada

Para otras secciones que aparecen en escasas ocasiones o que están indicadas según la agógica, se ha mantenido el nombre completo: *final*, *allegro*, *andante*, *final*, *grave*, *largo*, *lento*, *minué*, *moderato*, *ritornello*, etc.

<sup>296</sup> Con el fin de abreviar la nomenclatura de los instrumentos, y de forma excepcional para la confección de estas tablas, he utilizado la abreviatura «ac» –no contemplada por el RISM– para el acompañamiento.

Las entradas del inventario están ordenadas en tres bloques dispuestos cronológicamente según el magisterio de capilla de cada compositor. Dentro de cada bloque las obras están ordenadas por signaturas; al final de cada bloque se incluyen las obras archivadas como anónimos y que considero atribuibles a cada maestro de capilla. Las obras de Joseph Conejos Igual las presento en cuatro bloques diferentes según el nombre que aparece en la portada. He considerado oportuno establecer esta diferenciación en el inventario (pese a que se trate de una misma persona, como he expuesto y justificado en el presente estudio) debido a que, de otro modo, estaría eliminando una información relevante, al no incluir en cada registro el título diplomático de la obra ni la descripción de los datos de la portada –dado que su presentación de forma tan detallada y exhaustiva correspondería más a un trabajo de documentación y archivística que a este musical/musicológico).

La confección de este inventario ha sido posible gracias al trabajo de archivo que he podido realizar durante la primavera del presente año 2017, pero de forma incuestionable, gracias a los trabajos que se habían venido desarrollando en este archivo a lo largo del siglo pasado y cuyas aportaciones merecen un reconocimiento especial<sup>297</sup>:

Miguel Querol realizó un primer acercamiento a estos fondos en la década de 1960, siendo el primer musicólogo en proceder a realizar un volcado de datos referentes al patrimonio musical conservado en dicho archivo. Entre 1970 y mediados de la década de 1990, Pedro Calahorra Martínez inició los trabajos de ordenación de obras por compositores, géneros y advocaciones, procediendo a establecer una primera signatura a las obras; su trabajo se centró en las obras de autor identificado, obras anónimas y borradores –o guiones, anotados de forma vertical–, dejando sin concluir, por causas ajenas a su voluntad –según me ha dicho en reiteradas ocasiones–, el fondo de obras sin identificar (coloquialmente conocido como ‘cementerio’). De su trabajo se conserva un inventario en el que se incluyen las referencias a los legajos en los que se habían conservado las obras hasta el momento de proceder a su inventariado en tiempos modernos. En 1978, Jesús Lizalde Giménez asumió el cargo de delegado diocesano de patrimonio, recibiendo también la gestión de la biblioteca y el archivo musical catedralicio; desde entonces ha trabajado en la realización, ampliación e informatización de los inventarios de ambos fondos, con las dificultades que conllevado haber realizado en tres ocasiones el traslado completo de la biblioteca y el archivo –y que a mediados de este año 2017 se trasladará nuevamente a la que finalmente será su ubicación ‘definitiva’–. En 1999 Miguel Ángel Marín incluyó como apéndice de su tesis doctoral un listado de composiciones albergadas en el archivo, cabe pensar que en parte inspirado por el de P. Calahorra, debido a que determinados errores del inventario antiguo se mantienen en el de M. Á. Marín.

Continuando esta trayectoria –y como he explicado en capítulos anteriores– desde marzo de 2017, he podido continuar las tareas más específicas iniciadas por Pedro Calahorra gracias a la contratación por parte del cabildo, que ha mostrado su interés en reanudar la identificación de los fondos no estudiados hasta ahora –borradores y ‘cementerio’– con vistas a finalizar el inventario y proceder a la catalogación de los fondos musicales.

A continuación, antes de pasar a presentar el inventario, ofrezco una relación, clasificada por géneros, de los cinco elencos o inventarios realizados durante el siglo XX.

<sup>297</sup> Una mayor descripción de estos trabajos puede verse en el primer volumen de este trabajo, pp. 163-169. Para ampliar datos sobre todas las referencias que cito en esta página, remito a dicho capítulo.

	<i>Villancicos</i>					<i>Cantadas</i>					<i>Óperas</i>					<i>Cánticos</i>				
	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER
J. A. Betrán		38		43	41															
F. Viñas	26	23		27	28	5	5		5	5										
J. Conejos Igual		33		35	35		22		25	25		3		1	3		1			1
<i>J. Conejos</i>		30			32		19			22		3			3		1			1
<i>J. Conejos (mayor)</i>					2															
<i>J. Conejos (menor)</i>		1			1		1			1										
<i>J. Simón Conejos</i>		2			2		2			2										

	<i>Cuartetos</i>					<i>Tercios</i>					<i>Dúos</i>					<i>Gozos</i>				
	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER
J. A. Betrán							1		2	2		1								
F. Viñas	1	1		1	1						2	2		2	2					
J. Conejos Igual		18		20	20		2		2	2		14		14	21		2		3	3
<i>J. Conejos</i>		13			14		2			2		12			19		2			3
<i>J. Conejos (mayor)</i>																				
<i>J. Conejos (menor)</i>		2			2															
<i>J. Simón Conejos</i>		3			4							2			2					

	<i>Letras</i>					<i>Coplas</i>					<i>Tonadas</i>					<b>TOTAL</b>				
	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER	QUEROL	CALAHORRA	LIZALDE	MARÍN	ESCUER
J. A. Betrán		2			3				1								42		46	46
F. Viñas					1	4	3		7	6						38	34	41	42	43
J. Conejos Igual		1		1	1		4		4	4		1		1	1		101	119	106	118
<i>J. Conejos</i>		1			1		3			3		1			1		87			101
<i>J. Conejos (mayor)</i>																				2
<i>J. Conejos (menor)</i>							1			1							5			5
<i>J. Simón Conejos</i>																	9			10

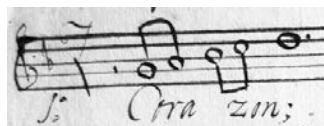
TABLA 26 - Total de obras de J. A. Betrán, F. Viñas y J. Conejos Igual en *E-J* según inventarios anteriores

**BETRÁN, Joseph Antonio** (\*1682; †1716)

**E-J, 89** *Corazón, que el Argel*

[s. f.]

Letras a la Natividad de la Virgen  
S 1, 2 / ac

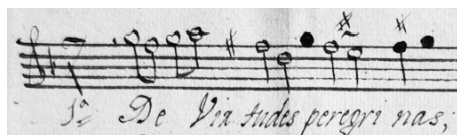


C: *Corazón, que el Argel de la culpa*

**E-J, 90** *De virtudes peregrinas*

[s. f.]

Letras a san José  
S, A / ac

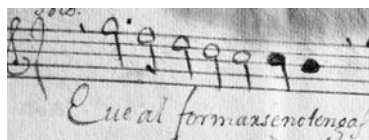


C: *De virtudes peregrinas*

**E-J, 91** *Que al formarse no tengas*

1702

Tercio a la Purísima Concepción  
S, A, T / ac



E: *Que al formarse no tengas*  
C: *El primer paso del ser*

**E-J, 92** *Ah de Yebra feliz esa montaña*

1712

Villancico a santa Orosia  
Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



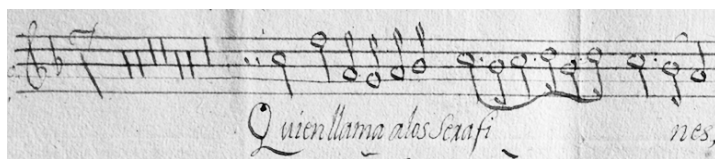
I: *Ah de Yebra feliz, esa montaña*  
E: *Vengan, vayan a ver la princesa*  
C: *Golfo feliz navega*

**E-J, 93 Ah del cristalino globo**

1705

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2 / Coro 2: A, T / Coro 3: S, A, T, b / arp, org, ac



E: Ah del cristalino globo

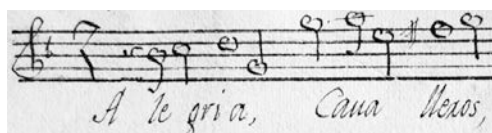
C: Bate en la hoguera de sus amores

**E-J, 94 Alegría caballeros**

1713

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: Alegría, caballeros, que Orosia hace pasmos

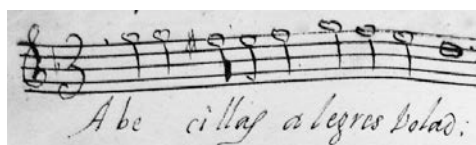
C: Oiga, señora patrona

**E-J, 95 Avecillas alegres volad**

[s. f.]

Villancico a Nuestra Señora del Carmen

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: Avecillas, alegres volad

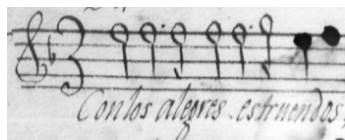
C: Sacro monte del Carmelo

**E-J, 96 Con los alegres estruendos**

[1708?]

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / org, ac



I: Con los alegres estruendos de las trompas y las cajas

E: Sonoros clarines y trompetas claras

C: Para pelear valerosa

**E-J, 97 Hoy en Jaca una fiesta**

[s. f.]

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



I: Hoy en Jaca una fiesta

E: A la fiesta de toros

C: A hacer la suerte primera

S: Aunque los bailadores

**E-J, 98 Generosos obeliscos**

[s. f.]

Villancico a santa Orosia [texto añadido a san Benito]

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: Generosos obeliscos que blasonáis

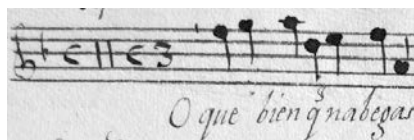
C: Mudos peñascos sean

**E-J, 99 Nave hermosa de los cielos**

1711

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / org, ac



E: Nave hermosa de los cielos

C: De Bohemia la gran flota

**E-J, 100 Oigan de un montañesito**

1709

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, [T], b / ac



I: Oigan de un montañesito

E: [Oid, escuitad]

C: [Vaya no]

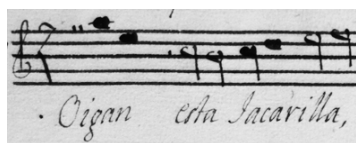
[Los primeros compases del estribillo y las coplas a solo pertenecen al Tenor del Coro 2, que está extraviado; ambos íncipits aparecen como pie en el acompañamiento]

**E-J, 101 *Oigan esta jacarilla***

1711

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Oigan esta jacarilla*

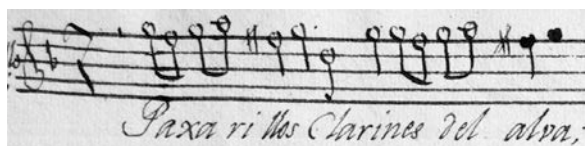
C: *Tuvo aquesta bandolera*

**E-J, 102 *Pajarillos, clarines del alba***

1707

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, T / Coro 2: S, A / Coro 3: S, A, T, b / org, ac



E: *Pajarillos, clarines del alba*

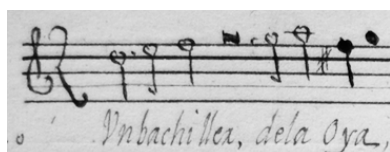
C: *Esa montaña le debe a Orosia*

**E-J, 103 *Un bachiller de la hoya***

1705

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



I: *Un bachiller de la hoya*

E: *Oigan cómo disputan*

C: *En bárbara he de argüirle*

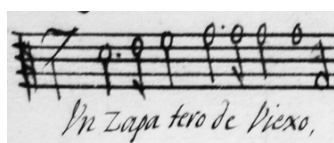
[En el ángulo superior derecho de la portada indica «3º»]

**E-J, 104 *Un zapatero de viejo***

1714

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S [1], 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



I: *Un zapatero de viejo*

E: *Atención, porque entrambos arguyen*

C: *Diga, señor sacristán*

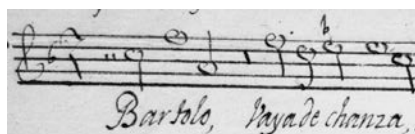


**E-J, 105 *Cierto maestro de capilla***

1713

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



I: *Cierto maestro de capilla*

E: *Bartolo, señor, vaya de chanza*

C: *Parece que conviene*

**E-J, 106 *El sol claro de Bohemia***

1708

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



I: *El sol claro de Bohemia*

E: *Al arma, al arma, que puesto en defensa*

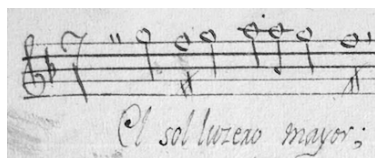
C: *El sol de Orosia en incendios*

**E-J, 107 *El sol, lucero mayor***

1705

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



I: *El sol, lucero mayor*

E: *Sagrados serafines*

C: *Orosia, aurora bella*

[Ángulo superior derecho de la portada indica «4º»]

**E-J, 108 *Moradores de aquesta montaña***

1709

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / org, ac



E: *Moradores de aquesta montaña*

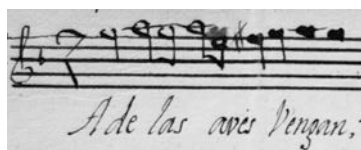
C: *De nuestra patrona, Orosia*

**E-J, 109 Ah de las aves vengan**

1711

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: Ah de las aves vengan

C: La música acorde del cielo pregona

**E-J, 110 Cante el jilguero**

1710

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2 / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: Cante el jilguero

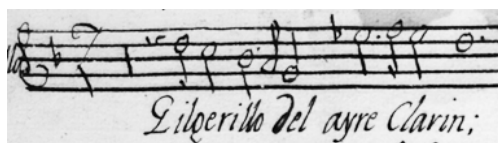
C: De Orosia divino ejemplo

**E-J, 111 Ruiseñor, ramillete del viento**

[s. f.]

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: Ruiseñor, ramillete del viento

C: Gorjea airón de pluma

**E-J, 112 Venid, ciudadanos de Jaca**

1709

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: Venid, ciudadanos de Jaca

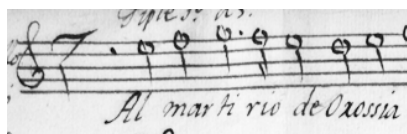
C: Clavel y jazmín a un tiempo

**E-J, 113 *Al martirio de Orosia vivientes***

1710

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, b / org, ac



E: *Al martirio de Orosia vivientes*

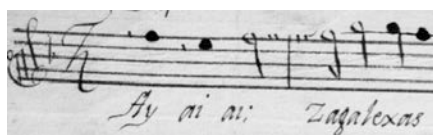
C: *Hoy la nobleza de Jaca*

**E-J, 114 *Ay zagalejas, ay***

1707

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / ac



E: *Ay zagalejas, ay*

C: *Ay qué esplendores tiene*

**E-J, 115 *Luz soberana, espera***

1715

Villancico a santa Orosia [texto añadido al Smo. Sacramento]

Coro 1: S / Coro 2: s-chirimia, A, T, b / ac



E: *Luz soberana, espera*

C: *En ese monte de Yebra*

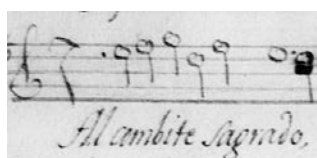
C (al Smo. Sacramento): *En esa esfera de nieve*

**E-J, 116 *Al convite sagrado***

1713

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Al convite sagrado, a la mesa real*

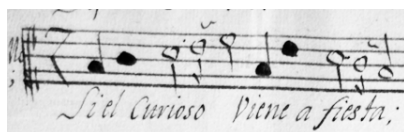
C: *Si el sanar a los mortales*

**E-J, 117 *Si el curioso viene a la fiesta***

1708

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Si el curioso viene a la fiesta*

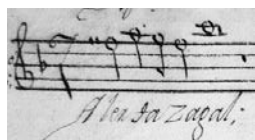
C: *En gracias a Dios notorias*

**E-J, 118 *Alerta zagal, cuidado pastor***

1707

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / org, ac



E: *Alerta, zagal; cuidado, pastor*

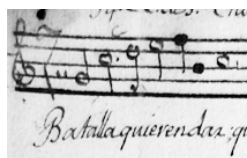
C: *Yo le vi ocultar sus luces*

**E-J, 119 *Batalla quieren dar***

1709

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S [1], 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



[Tiple 1, extraviado; el íncipit musical corresponde al Tiple 2. El íncipit de las coplas aparece en el acompañamiento]

I: *Batalla quieren dar a la fe los sentidos*

E: *Al arma, suenen los clarines*

C: [Los sentidos]

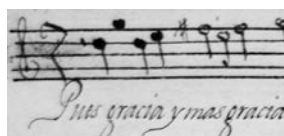
Tocata: [instrumental]

**E-J, 120 *Pues gracia y más gracia***

1707

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: [S], A, T, b / org, ac



E: *Pues gracia y más gracia*

C: *Pues amor divino*

**E-J, 121 Centinelas del fuerte**

1710

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / org, ac



E: *Centinelas del fuerte*

C: *Vile esta mañana*

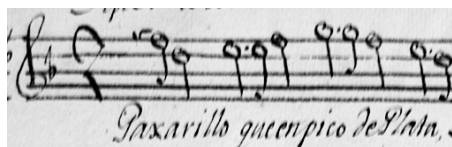
[Título registrado en la portada: «Centinelas del puerto»]

**E-J, 122 Pajarillo que en pico de plata**

1715

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Pajarillo que en pico de plata*

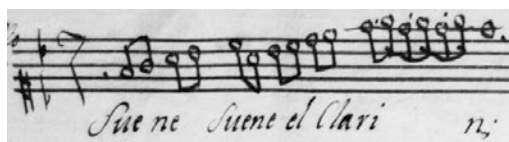
C: *En breve esfera de plata*

**E-J, 123 Suene el clarín**

1710

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S, T / Coro 2: S, A / Coro 3: S, A, T, b / org, ac



E: *Suene el clarín*

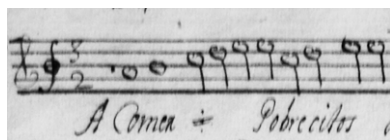
C: *Dadivoso y obligado*

**E-J, 124 A comer, pobrecitos**

1713

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2 / Coro 2: S, A, T, [b] / ac



E: *A comer pobrecitos*

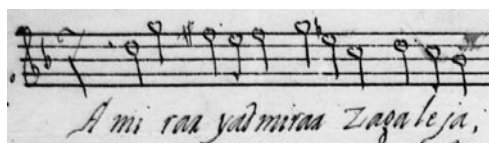
C: *Caballero noble de las armas reales*

**E-J, 125** *A mirar y admirar zagaleja*

[s. f.]

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2 / Coro 2: S, A, T, b / org, ac



E: *A mirar y admirar, zagaleja*

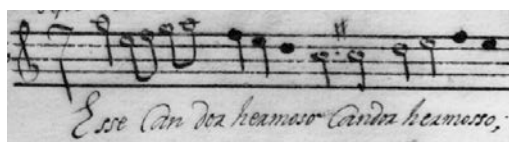
C: *Tiene cuerpo de Christo*

**E-J, 126** *Ese candor hermoso*

1709

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Ese candor hermoso*

C: *Eres blanco peregrino*

**E-J, 127** *Primores amantes*

1715

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Primores amantes de amor, admirad*

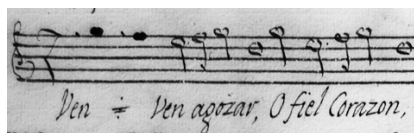
C: *El soberano Cupido*

**E-J, 128** *Ven a gozar, oh fiel corazón*

1714

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Ven a gozar, oh fiel corazón*

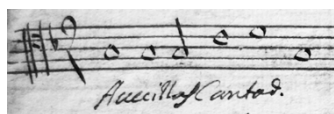
C: *Llega y goza su dulzura*

**E-J, 129 *Avecillas, cantad***

[s. f.]

Tercio al Santísimo Sacramento

Coro 1: [3V] / ac



E: *Avecillas, cantad*

C: *Parteras avecillas*

[Las tres partes vocales están extraviadas; los incipits corresponden al acompañamiento]

**E-J, 130 *Venid y veréis el prodigio mayor***

1705

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2 / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Venid y veréis el prodigio mayor*

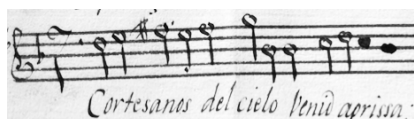
C: *Sacrificio cruento*

**E-J, 131 *Cortesianos del cielo***

1711

Villancico general a la Virgen [coplas a la Asunción, a la Natividad y a la Purísima Concepción]

Coro 1: S, T / Coro 2: S, A / Coro 3: S, A, T, b / org, ac



E: *Cortesianos del cielo, venid aprisa*

C (a la Asunción): *Subiose al cielo María*

C (a la Natividad y a la Purísima Concepción): *En tu primer instante*

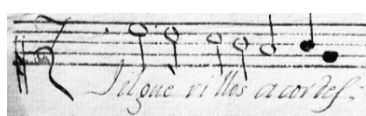
[El juego de coplas a la Asunción se corresponde en música y texto con las coplas a la Asunción de *E-J, 131 Avecillas, clarines de pluma*. El acompañamiento tiene coplas añadidas a Nra. Sra. del Carmen, sin pie de texto]

**E-J, 132 *Jilguerillos acordes***

[s. f]

Villancico general

Coro 1: S 1, 2 / Coro 2: S, A, T, b / chirimia (clno) / ac



E: *Jilguerillos acordes*

**E-J, 133 *Avecillas, clarines de pluma***

[s. f.]

Villancico a la Virgen [coplas a la Asunción y a la Virgen del Pilar;  
añadido otro juego de coplas a la Asunción]  
Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Avecillas, clarines de pluma*

C (a la Asunción): *Subiose al cielo María*

C (a la Virgen del Pilar): *Águila real que el sol*

C (añadidas a la Asunción): *Hoy la aurora soberana*

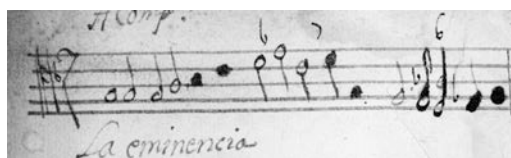
[El primer juego de coplas a la Asunción se corresponde en música y texto  
con las coplas a la Asunción de *E-J, 131 Cortesanos del cielo*]

**E-J, An286 *La eminencia del Carmelo***

[s. f.]

Letras a Nra. Sra. del Carmen

[...] / ac



C: *La eminencia*

[Se conserva únicamente el acompañamiento. Debajo de éste hay un juego de coplas  
para Tiple 2º a dúo copiado por Francisco Viñas (1722-1731)]



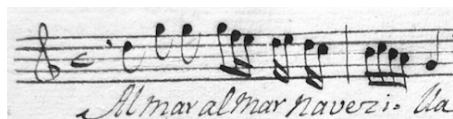
**VIÑAS, Francisco** (\*1698; †1784)

**E-J, 944 *Al mar navecilla***

1722

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



E: *Al mar, navecilla*

C: *La nave de amor divino*

**E-J, 945 *Albricias, hijos de Adán***

1724

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



E: *Albricias, hijos de Adán*

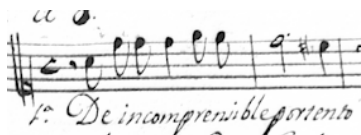
C: *Misero mortal navegante*

**E-J, 946 *De incomprensible portento***

1722

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



I: *De incomprensible portento*

E: *Luces a vencer, astros a pelear*

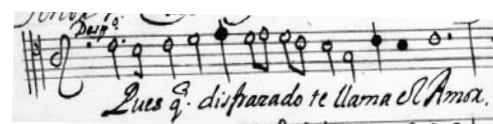
C: *Llegad rendidos, mortales*

**E-J, 947 *Pues que disfrazado***

1725

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: T / Coro 2: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Pues que disfrazado*

R: *Más que reparo*

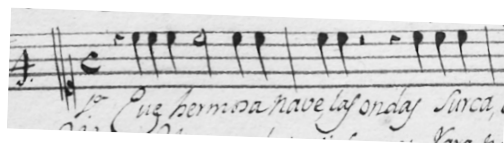
C: *Ya del pan celestial*

**E-J, 948** *Qué hermosa nave las ondas surca*

1723

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



I: *Qué hermosa nave las ondas surca*

E: *Despertad, centinelas del puerto*

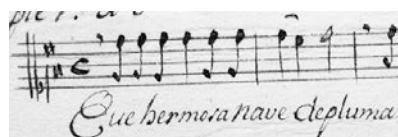
C: *Nave por el viento*

**E-J, 949** *Qué hermosa nave de pluma*

1726

Villancico al Santísimo Sacramento

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / chirimía / org



I: *Qué hermosa nave de pluma*

E: *Tremolando estandartes*

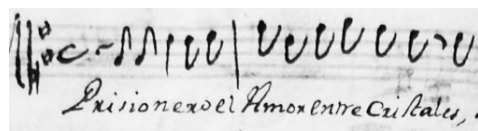
C: *Nave del sol cargada*

**E-J, 950** *Prisionero el amor entre cristales*

[s. f.]

Dúo al Santísimo Sacramento

S, A / vl 1, 2 / ac



R: *Prisionero el amor entre cristales*

A: *Llego al ara temeroso*

R: *Gustar del sacramento los dulzores*

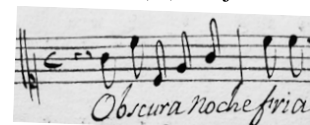
C: *Cuando contempla mi rebeldía*

**E-J, 951** *Oscura noche fría*

1722

Cantada al Nacimiento

S / chirimía (vl) / bajo 1, 2 / ac



O: [instrumental]

R: *Oscura noche fría*

A: *Ay, Señor, si a ti no llego*

R: *Mas ya desde la cima*

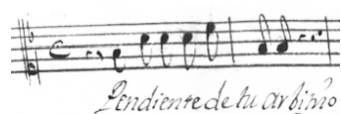
A: *Luce, bien mío*

**E-J, 952 Monarcas de Oriente**

1722

Villancico a los Santos Reyes

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



I: *Monarcas de Oriente*

R: *Pendiente de tu arbitro me confieso*

A: *Velad sobre el aviso*

R: *Detente, luz del discurso*

A: *Pues quiere Herodes rendido*

R: *A Herodes no volváis*

A: *Si a Belén de un astro errante*

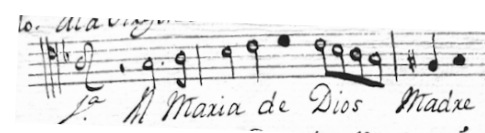
C: *Pero cómo la duda se atreve*

**E-J, 953 A María de Dios madre**

[s. f.]

Coplas a Nra. Sra. del Carmen y a santo Domingo

S, A, T / ac



C (a Nra. Sra. del Carmen): *A María de Dios madre*

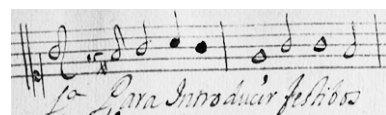
C (a santo Domingo): *Qué esplendor es este*

**E-J, 954 Para introducir festivos aplausos**

1723

Villancico a Nra. Sra. del Carmen

Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



I: *Para introducir festivos aplausos*

E: *Pues vengan a oírla*

C: *Armada de punta en blanco*

**E-J, 955 Pues la Iglesia, señores**

1727

Villancico a la Asunción

Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



E: *Pues la Iglesia, señores*

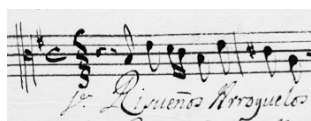
C: *De par en par se abre el cielo*

**E-J, 956 *Risueños arroyuelos***

1723

Cantada a la Asunción

A / bajón, ac



I: *Risueños arroyuelos*

R: *Admiraciones nuevas a la tierra*

A: *Rara nube encierra enigmática*

R: *La gran ciudad de Dios triunfante*

A: *Suba la graciosa Esher al pabellón celestial*

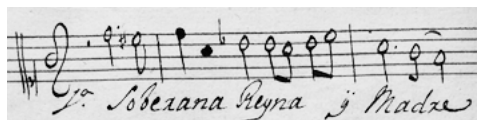
M: *Pues su poder el Padre te franquea*

**E-J, 957 *Soberana reina y madre***

1724

Coplas a Nra. Sra. del Carmen

S 1, 2, A, T / ac



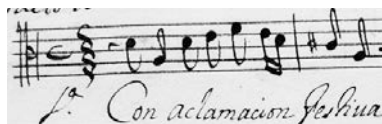
C: *Soberana reina y madre*

**E-J, 958 *Con aclamación festiva***

1724

Cantada a santa Orosia

A / bajón, ac



I: *Con aclamación festiva*

R: *Hoy reverdece la esperanza mía*

A: *Orosia querida, prenda de mi vida*

R: *Los ángeles entregan tu belleza*

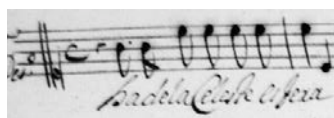
M: *Tendrás en el puerto*

**E-J, 959 *Ah de la celeste esfera***

1723

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



I: *Ah de la celeste esfera*

E: *Pues llegue felice*

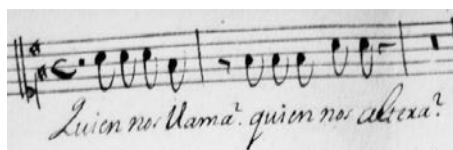
C: *Estávase cierto día*

**E-J, 960 *Ah del monte, ah del puerto***

1730

Villancico a santa Orosia

S, A, T, B / vl 1, 2 (ob) / org, bc



O: [instrumental]

R: *Ah del monte, ah del puerto*

E: *¿Quién nos llama?, ¿quién nos altera?*

R: *Ya pues que la soberbia*

A: *Qué es tu intento*

R: *Mira bien lo que intentas*

A: *Si mi cabeza le quieres llevar*

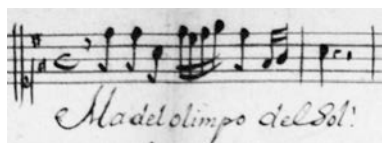
R.<sup>te</sup>: *Que viva, que triunfe*

**E-J, 961 *Ah del Olimpo del sol***

1726

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, A / Coro 2: S 1, 2, T 1, 2 / Coro 3: S, A, T, b / org



I: *Ah del Olimpo del sol*

E: *Guerra contra Muza*

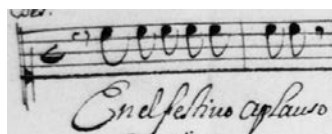
C: *Llega tirano, no te detengas*

**E-J, 962 *En el festivo aplauso***

1722

Villancico a santa Orosia [texto añadido a san Antonio de Padua,  
y a san Pedro de Alcántara]

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



E: *En el festivo aplauso*

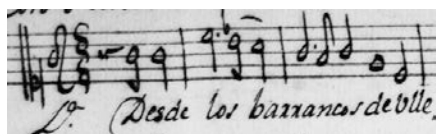
C: *La estrella más benigna*

**E-J, 963 Desde los barrancos de Ulle**

1727

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S (T), A / Coro 2: S, A, T, b / ac



I: Desde los barrancos de Ulle

E: Bienvenido, montañés

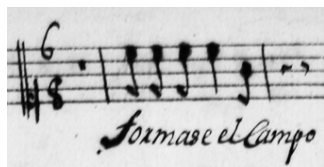
C: Mucha gente está mirando

**E-J, 964 Hoy en Yebra**

1727

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ob / org



I: Hoy en Yebra forma Orosia

E: Formase el campo

R: Ya el tirano, ya su enemigo

E: Ya que el volcán de los rayos

C: Cortole el cruel acero el cuello

R: No es, dice el tirano

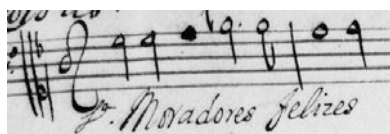
A: Orosia viva inmortal

**E-J, 965 Moradores felices**

1723

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



I: Moradores felices

R: Ah de la esfera

A: La antorcha más bella

E: Pues háganle salva

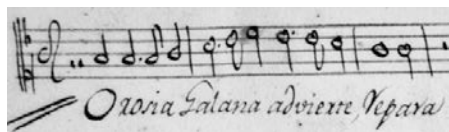
C: Pues a Orosia, rayo ardiente

**E-J, 966 Orosia galana**

1729

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, b / ob, bc



E: Orosia galana, advierte, repara

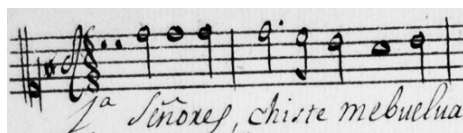
C: Hoy Orosia, amante y bella

**E-J, 967 Señores, chiste me vuelva**

1728

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, A, T / ac



I: Señores, chiste me vuelva

E: A la idea, al juguete gracioso

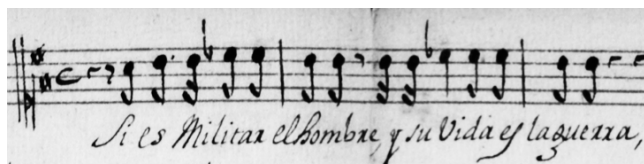
C: Señora santa, esto es hecho

**E-J, 968 Si es militar el hombre**

1728

Villancico a santa Orosia [texto añadido a san Liborio]

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / [vl 1, 2], vlne / org, bc



Adagio: [instrumental]

Allegro: [instrumental]

I: Si es militar el hombre

E: Suenen los tambores

R: Ya en el campo de la luz

A: Si rápidamente la undosa

R: Ya el soberbio escuadrón

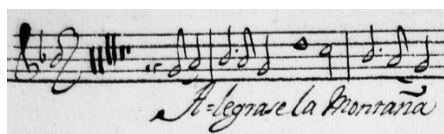
C: Los rigores de un tirano

**E-J, 969** *Veniz todos a bailar*

1722

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / bc



I: *Veniz todos a bailar*

E: *Chesas bonitas, veniz a bailar*

C: *Chesos, qué fiestas tan guapas*

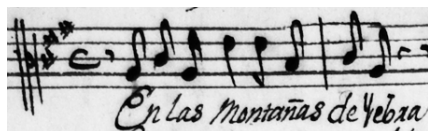
[Está escrito en dialecto aragonés]

**E-J, 970** *En las montañas de Yebra*

1725

Villancico a santa Orosia

Coro 1: A / Coro 2: S, T 1, 2, b / Coro 3: S, A, T, b / chirimía / ac



I: *En las montañas de Yebra*

E: *Ah de la montaña*

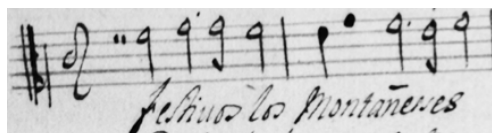
C: *En las montañas de Yebra*

**E-J, 971** *Festivos los montañeses*

1723

Villancico de chanza a santa Orosia

Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, [T], b / bc



I: *Festivos los montañeses*

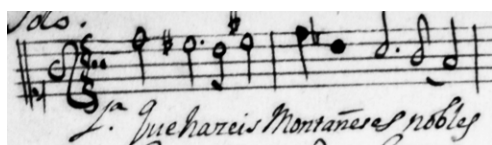
E: *Vengan, vengan, señores*

**E-J, 972** *Qué hacéis montañeses*

1724

Villancico de chanza a santa Orosia

Coro 1: S, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



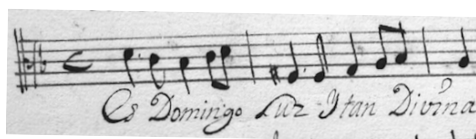
I: *Qué hacéis montañeses nobles*

E: *Venís sin parar*

C: *Si lograré mi deseo*

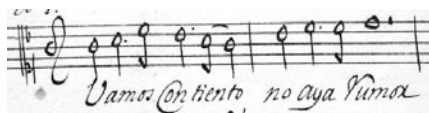


- E-J, 973 *Es Domingo luz*** 1722  
 Dúo a santo Domingo  
 [V], A / ac



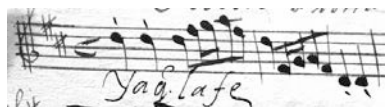
E: *Es Domingo luz*  
 C: *De los pechos de María*

- E-J, 974 *Vamos con tiento*** 1724  
 Cuatro a san Elías  
 S 1, 2, A, T / ac



E: *Vamos con tiento, no haya rumor*  
 C: *Es Elías tan grande en su cuna*

- E-J, 975 *Ah del sagrado monte*** [s. f.]  
 Cantada a san Francisco Javier  
 [V] / vl 1, 2, vlne 1, 2 / arp



I: *Ya que la fe*  
 R: *Ah del sagrado monte*  
 A: *Aplauda*  
 R: *Celebra*  
 A: *Inspire el clarín*  
 Grave: *Gózate en fin*

[Solo se conservan las partes instrumentales. El íncipit musical pertenece al violín 1º. Los íncipits literarios aparecen en el violón]

- E-J, 976 *Soberana capilla*** 1726  
 Villancico a san Francisco de Paula  
 Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



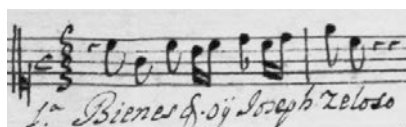
I: *Soberana capilla*  
 E: *Serafines amantes*  
 C: *La estela de Jaca hoy brilla*

**E-J, 977 *Bien es que hoy José celoso***

1722

Villancico a san José

Coro 1: S, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



C: *Bien es que hoy José celoso*

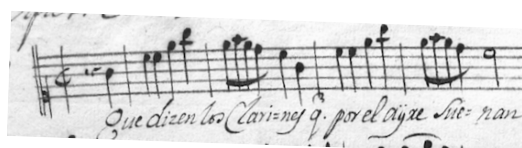
E: *Porque el más lince*

**E-J, 978.1 *Qué dicen los clarines***

1723

Villancico a san José

Coro 1: S, A / Coro 2: [S], A, T, b / bc



E: *Qué dicen los clarines*

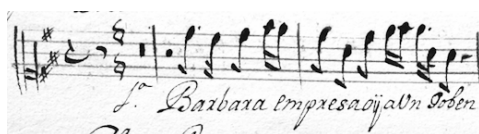
C: *Al desposorio felice*

**E-J, 978.2 *Bárbara empresa***

1725

Cantada a san Lorenzo

S / vl 1, 2 / ac



I: *Bárbara empresa hoy ha un joven*

R: *Hoy el duro inhumano coraje*

A: *Corto ardor ha tanto afán*

R: *Si un pecho enamorado*

A: *Vibre ardores y temores*

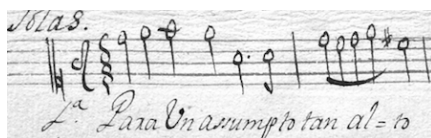
M: *Cuando el mártir glorioso*

**E-J, 979 *Para un asunto tan alto***

1725

Coplas a san Pedro [de Alcántara]

S, A / ac



C: *Para un asunto tan alto*

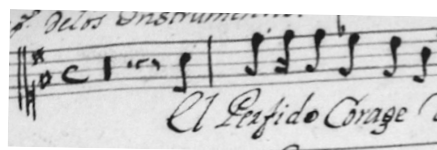
[En portada: Coplas a mi Padre S.<sup>n</sup> Pedro «Para un asunto tal alto»]

**E-J, 980 *Hoy al campeón sagrado***

1725

Villancico a san Pedro de Alcántara (texto añadido a la Asunción)

Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / i, ob / org



I: *Hoy al campeón sagrado*

E: *Y así el clarín repita*

C: *Hoy el santo penitente*

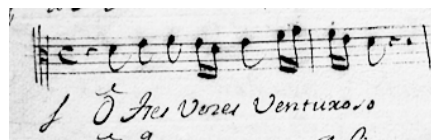
C (a la Asunción): *Qué felizmente se eleva*

**E-J, 981.1 *Oh tres veces venturoso***

1730

Coplas a san Liborio

S / ac



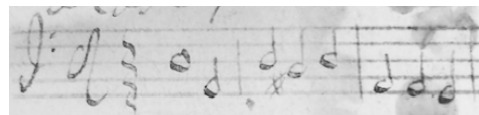
C: *Oh tres veces venturoso*

**E-J, 981.2 [...]**

1731

Coplas a san Liborio [coplas añadidas a la Asunción]

[V] / ac



C: ...

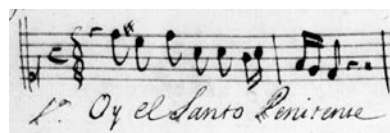
[Únicamente se conserva un fragmento del acompañamiento que incluye la portada]

**E-J, 983.1 *Hoy el santo penitente***

[s. f.]

Coplas a san Pedro de Alcántara

S, [V] / ac



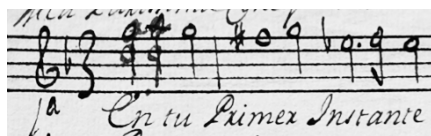
C: *Hoy el santo penitente*

**E-J, 983,3 *En tu primer instante***

[s. f.]

Coplas a la Purísima Concepción

S, A / ac



C: *En tu primer instante*

**E-J, An286 *La eminencia del Carmelo***

[s. f.]

Letras a Nra. Sra. del Carmen

S [1], 2 / ac



C: *La eminencia del Carmelo*

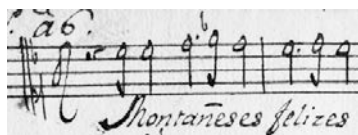
[Coplas añadidas bajo coplas originales de Joseph Antonio Betrán (1704-1716)]

**E-J, An340 *Montañeses felices***

1726

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S, T / Coro 2: S, A, T, b / ac



I: *Montañeses felices*

E: *Vengan los chesos y chesas*

C: *Pues vaya amigos de fiesta*

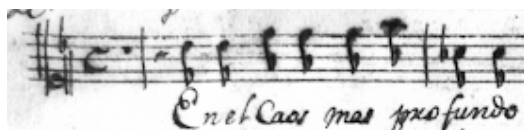
**CONEJOS *menor*, Joseph [CONEJOS IGUAL, Joseph] (\*1709)**

***E-J, 627 En el caos más profundo***

[s. f.]

Cantada al Nacimiento

S / bc



R: *En el caos más profundo*

A: *Yo si cuando que sé yo*

R: *Tiemblen ya del abismo*

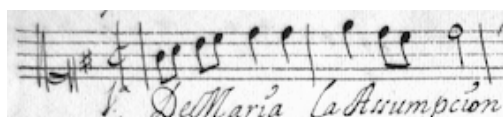
A: *Del noto borrascoso*

***E-J, 628 De María la Asunción***

[s. f.]

Coplas a la Asunción

S, A / bc



C: *De María la Asunción*

***E-J, 629 Oh religiosa canorosa***

[s. f.]

Cuatro a la Asunción

S 1, 2, A, T / bc



I: *Oh religiosa canorosa*

E: *Oh arena lucida*

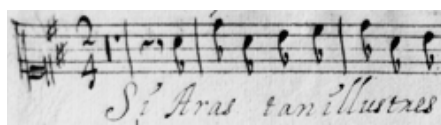
C: *Oh Asumpta María*

***E-J, 630 Si aras tan ilustres***

[s. f.]

Cuatro a san Benito

S 1, 2, A, T / bc



E: *Si aras tan ilustres*

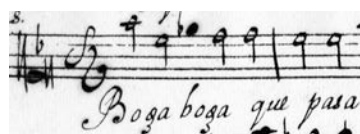
C: *Sustenta tú pías gentes*

**E-J, 631 *Boga que pasa***

[s. f.]

Villancico a la Virgen

Coro 1: S, T / Coro 2: S, A, T, B / bc



E: *Boga que pasa la nave*

C: *Alto que es Venus*

**CONEJOS *mayor*, Joseph [CONEJOS IGUAL, Joseph] (\*1709)**

**E-J, 561.2 [...]**

[s. f.]

Villancico al Nacimiento

[3V] / org



R: *Oh término feliz*

E: [...]

A: [...]

[Solo se conserva el papel del órgano.

El íncipit musical pertenece a este instrumento]

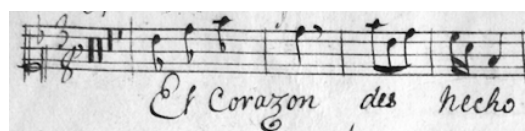
**CONEJOS, Joseph Simón [CONEJOS IGUAL, Joseph] (\*1709)**

**E-J, 633 *El corazón deshecho***

1740

Cantada al Nacimiento

S / i / bajón / c



A: *El corazón deshecho*

R: *Al ver que las estrellas*

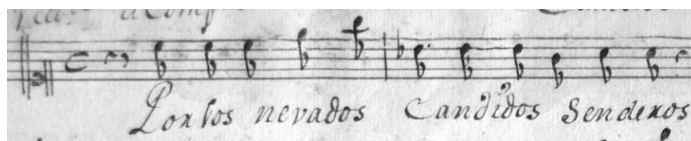
[En el acompañamiento, al contrario que en el Tiple, está anotado primero el recitado, después el aria]

**E-J, 634 *Por los nevados cándidos***

1741

Cantada al Nacimiento

S / vl 1, 2 / bc



R: *Por los nevados cándidos senderos*

A: *Adorando a otro cordero*

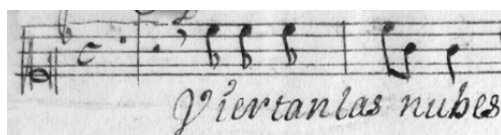
[El papel de acompañamiento indica: «A compás y cadireta»]

**E-J, 635 *Esfuércense los hielos***

[s. f.]

Dúo al Nacimiento

S, A / bc



E: *Esfuércense los hielos, viertan las nubes*

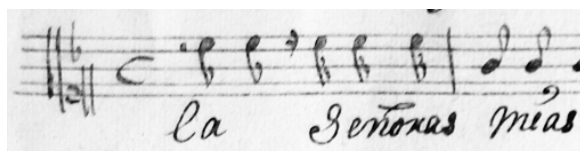
A: *Un amante corazón*

**E-J, 636 *Ea, señoras mías***

[s. f.]

Villancico de chanza al Nacimiento

S 1, 2, 3, A / vl 1, 2 / bc



R: *Ea, señoras mías*

A: *Ya, reinas mías, se ha concluido*

**E-J, 637 *Compuso el amor un libro***

[s. f.]

Cuatro al Santísimo Sacramento

S 1, 2, A, T / vl 1, 2 / bc



I: *Compuso el amor un libro*

R: *Siendo tu cuerpo amante enamorado*

E: *Pues viva, pues venza*

R: *Viva ese libro de finezas*

A: *Dueño amado aunque sellado*

**E-J, 638 *Ah del flamante concurso de luces***

[s. f.]

Cuatro a la Asunción

S 1, 2, A, T / bajón, bc



E: *Ah del flamante concurso de luces*

R: *Tributen pues rendidamente*

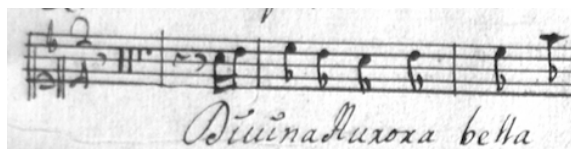
A: *Triunfante Belona, hermosa Judith*

**E-J, 639 *Divina aurora bella***

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

S 1, 2 / vl 1, 2 / bajón, bc



I: *Divina aurora bella*

R: *El tirano cruel*

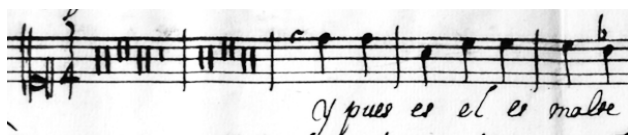
A: *El cielo cuidadoso*

**E-J, 640 *Señores, chitón***

[s. f.]

Cuatro de chanza a santa Orosia

S 1, 2, A, B / bc



E: *Señores, chitón*

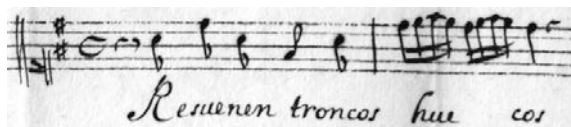
C: *Es pues del poder divino*

**E-J, 641 *Resuenen troncos huecos***

[s. f.]

Villancico a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / ob / bajón (vlne), org



I: [instrumental]

E: *Resuenen troncos huecos*

R: *Rompa la voz*

A: *Siendo el céfiro el clarín*

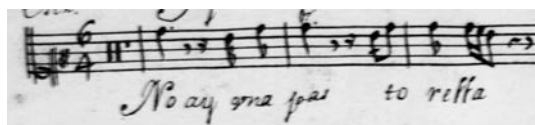


**E-J, 650 *No hay una pastorella***

[s. f.]

Cuatro al Santísimo Sacramento

S 1, 2, A, T / bajón 1, 2 / ac



E: *No hay una pastorella*

C: *Un vino hermoso*

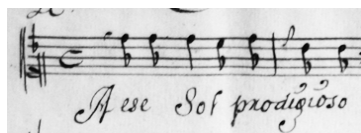
**CONEJOS, Joseph [CONEJOS IGUAL, Joseph] (\*1709)**

**E-J, 535 *A ese sol prodigioso***

[s. f.]

Cantada al Santísimo Sacramento

S / vl / ac



R: *A ese sol prodigioso*

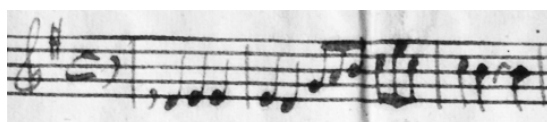
A: *Canora y suave*

**E-J, 536 *Aquella pastorcilla***

1763

Cantada al Santísimo Sacramento

[V] / vl [1], 2 / [cor 1, 2] / [ac]



R: [*Aquella pastorcilla*]

A: ...

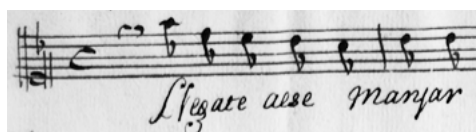
[Solamente se conserva el violín 2. El íncipit musical pertenece al aria]

**E-J, 537 *Llégate a ese manjar***

[s. f.]

Cantada al Santísimo Sacramento

S / [...] / bajón / ac



R: *Llégate a ese manjar con fiel desvelo*

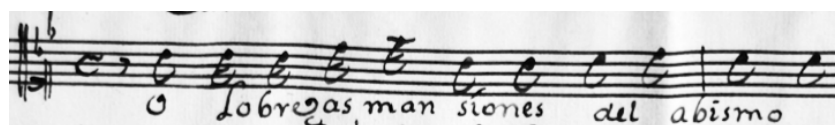
A: *Amorosa nave, bella nave*

**E-J, 538** *Oh lóbregas mansiones*

1768

Cantada al Santísimo Sacramento

S / vl 1, [2] / org



R: *Oh lóbregas mansiones del abismo*

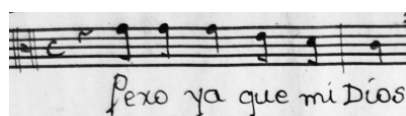
A: *Si al rey encubierto*

**E-J, 539** *Pero ya que mi Dios*

1768

Cantada al Santísimo Sacramento

A / vl / org



R: *Pero ya que mi Dios*

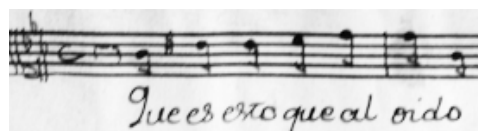
A: *Como nave que agitada*

**E-J, 540** *Qué es esto que al oído*

1768

Cantada al Nacimiento [texto añadido al Santísimo Sacramento]

S / vl / org



R: *Qué es esto que al oído*

A: *Qué plácida estrella (Qué plácida nube)*

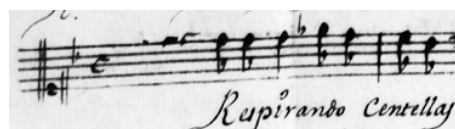
[En la portada indica «Al Sacramento». El texto original es al Nacimiento y sobre éste, añadido, otro al Smo. Sacramento]

**E-J, 541** *Respirando centellas*

1746

Cantada al Santísimo Sacramento

S / bajón, ac



R: *Respirando centellas sacramentado sol*

A: *Con mucha destreza se ve tu fineza*

R: *Entone el alto feliz intelectivo*

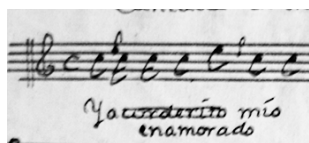
A: *Pues gima vencida la sierpe atrevida*

**E-J, 542** *Ya, corderito mío*

1768

Cantada al Santísimo Sacramento [texto añadido al Nacimiento]

S / vl 1, [2] / ac



R: *Ya corderito mío (Ya enamorado mío)*

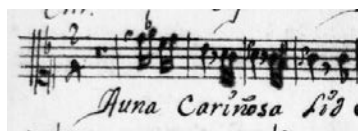
A: *Ay, que me muero de amor*

**E-J, 543** *A una cariñosa lid concurren*

1746

Cuatro al Santísimo Sacramento

S 1, 2, 3, T / bajón, ac



E: *A una cariñosa lid concurren*

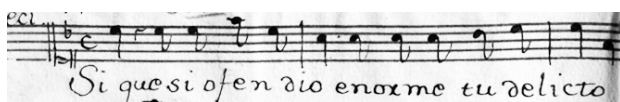
C: *Cristo se apellida pan*

**E-J, 544** *Sí que si ofendió*

1767

Cuatro al Santísimo Sacramento

S 1, 2, A, T / [i] / [ac]



R: *Sí, que si ofendió enorme tu delito*

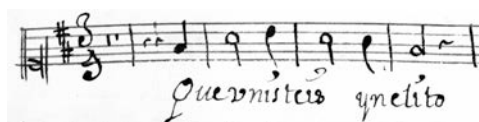
A: *Póstrate humilde, mira a su ceño*

**E-J, 545** *Señor magnífico*

[s. f.]

Cuatro al Santísimo Sacramento

S 1, 2, A, T / vlne (bajón) / ac



E: *Señor magnífico que vinisteis ínclito*

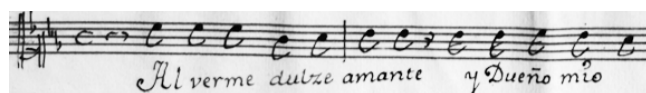
[En la portada: «*Sacris solemn* en romance»]

**E-J, 546** *Al verme dulce amante*

1767

Dúo al Santísimo Sacramento

S, [V] / vl 1, 2 / ac



R: *Al verme dulce amante*

A: *Amante mi pecho en llamas deshecho*

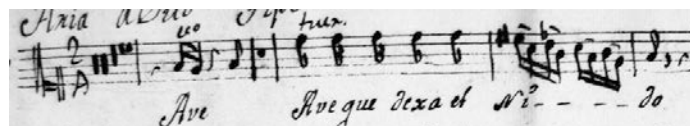
[En el Tiple indica: «Cantada»]

**E-J, 547** *Ave que deja el nido*

[s. f.]

Dúo al Santísimo Sacramento

S, A / vl 1, [2] / ob / org



A: *Ave que deja el nido*

R: *Oh pájaro feliz*

A: *Si tierna cantas*

**E-J, 548** *En alas del amor*

[s. f.]

Dúo al Santísimo Sacramento

S 1, 2 / bajón / ac



R: *En alas del amor remonta el vuelo*

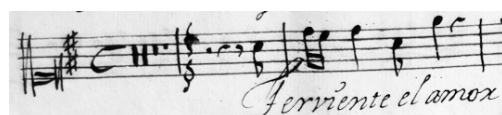
A: *Rinde postrado adoraciones*

**E-J, 549** *Ferviente el amor*

[s. f.]

Dúo al Santísimo Sacramento

S 1, 2 / vl 1, 2 / ob / vlne, arp



I: *Ferviente el amor*

R: *Prendió la ardiente llama*

A: *Ostente valiente en este hemisferio*

R: *Ya en luces convertidas*

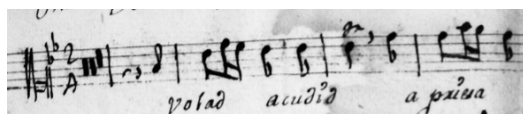
A: *Noble ardor que en su fervor*

**E-J, 550** *Volad, acudid*

[s. f.]

Dúo al Santísimo Sacramento

S 1, 2 / vl / ob / ac



I: *Volad, acudid aprisa*

R: *Llegue el hombre rendido*

A: *Suene el albogue*

**E-J, 551** *Agitada navecilla*

1748

Villancico al Santísimo Sacramento

S 1, 2, A, T / vl / ob / org



E: *Agitada navecilla que sin tener bastimento*

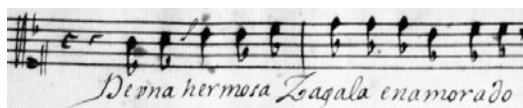
A: *Sosiega tu tormento*

**E-J, 552** *De una hermosa zagala*

1746

Cantada al Nacimiento

S / vl / ob / bajón, bc



R: *De una hermosa zagala*

A: *Nace el sol luciente*

R: *Rescatada hermosura*

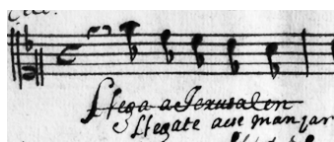
A: *Como el beleño fatal*

**E-J, 553** *Llega a Jerusalén*

[s. f.]

Cantada al Nacimiento [texto añadido al Santísimo Sacramento]

S / vl [1], 2, vlne (bajón) / bc



R: *Llega a Jerusalem (Llégate a ese manjar)*

A: *Amorosa tropa (Amorosa nave)*

R: *Mas ya que el rey divino (Mas ya que el puerto rico)*

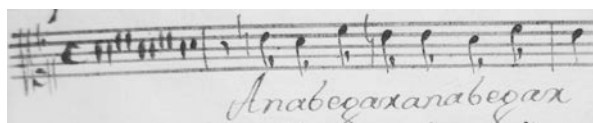
A: *Surca ligera tropa alentada*

**E-J, 554 *En el golfo donde el hombre***

[s. f.]

Cuatro al Nacimiento

S 1, 2, A, T / vl 1, [2] / org



A: *En el golfo donde el hombre*

R: *Mas si se altera el viento*

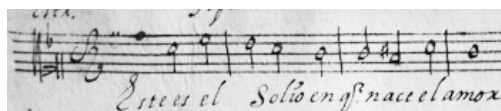
A: *A su luz brillante*

**E-J, 555 *Éste es el solio***

[s. f.]

Cuatro al Nacimiento [texto añadido al Santísimo Sacramento]

S 1, 2, A, T / vl 1, 2, vlne / arp



E: *Este es el solio*

C: *Venid y veremos*

**E-J, 556 *Por ir siempre con el tiempo***

[s. f.]

Cuatro de chanza al Nacimiento

S 1, 2, A 1, 2 / bc



I: *Por ir siempre con el tiempo*

E: *Venid, pastorcillos*

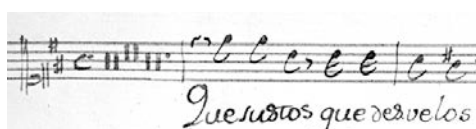
C: *Bien amor se conoce*

**E-J, 557 *Qué sustos, qué desvelos***

1768

Ópera al Nacimiento

S 1, 2, A, T / vl 1, 2 / bajón, org



R: *Qué sustos, qué desvelos*

A: *Aquel prometido, aquel deseado*

R: *Qué turbación violenta*

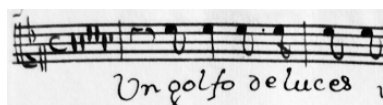
A: *Qué soberbio, qué arrogante*

**E-J, 558 *Un golfo de luces***

[s. f.]

Ópera al Nacimiento

S 1, 2, A, T / vl 1, 2 / bajón, org



I: *Un golfo de luces*

R: *Sí, que si ofendió*

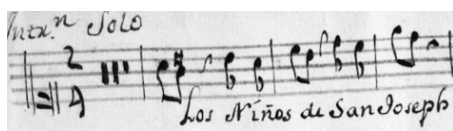
A: *Póstrate humilde*

**E-J, 559 *Los niños de san José***

1742

Tonada al Nacimiento

S 1, 2, [V?], B / vl 1, [2] / [org], ac



I: *Los niños de san Joseph*

T: *Si Joseph es tu padre*

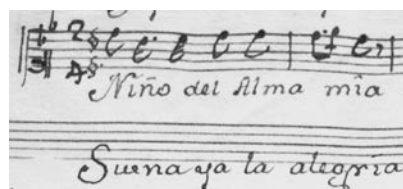
C: *Nuestro amor a tal padre*

**E-J, 560 *Chiquito mío***

[s. f.]

Villancico al Nacimiento

S 1, 2, A / vl / org



E: *Suena ya la alegría*

C: *Soy una pastorcilla*

Largo: *Ah niño enamorado*

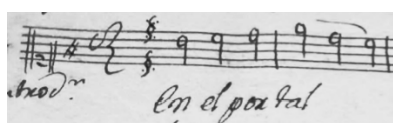
C: *Amorosito, niño precioso*

**E-J, 561 *En el portal de Belén***

1742

Villancico de chanza al Nacimiento

S 1, 2, A, T / vl / bajón, ac



I: *En el portal de Belén*

E: *Pues ya todo es baile*

R: *Es posible me vea con ultraje*

A: *Oiga, señor gallo*

**E-J, 562 Como en Belén esta noche**

1744

Villancico de chanza al Nacimiento

S 1, 2, A 1, 2 / ob / bajón, bc



I: *Como en Belén esta noche*

E: *Vamos allá, molineros*

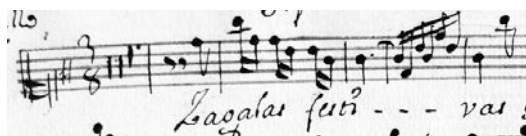
C: *A ser viene a la tierra*

**E-J, 563 Zagalas festivas**

[s. f.]

Villancico de chanza al Nacimiento

Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, B / vl / ac



E: *Zagalas festivas, gozosas muchachas*

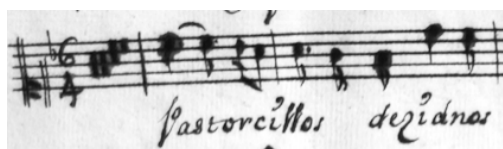
C: *Yo no creo que ignoras*

**E-J, 564 Pastorcillos, decidnos**

[s. f.]

Villancico al Nacimiento

Coro 1: S, T / Coro 2: S, A, T, B / vl 1, 2 / bajón, bc



E: *Pastorcillos, decidnos*

R: *Enhorabuena halléis, bellos pastores*

A: *Céfiro, sed albogue*

**E-J, 565 Bárbaro rey, detente**

1743

Villancico a los Santos Reyes

S 1, 2, 3, A, T / vl / bajón, ac



I: *Bárbaro rey, detente*

E: *Sujeta esa furia, oculta ese ceño*

C: *Y aquel cruel, malvado Herodes*

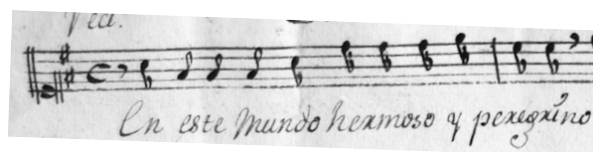


**E-J, 566** *En este mundo hermoso y peregrino*

[s. f.]

Cantada a la Virgen

S / bajón, ac



R: *En este mundo hermoso y peregrino*

A: *Es María en la pureza*

R: *Ya dio la nave fondo*

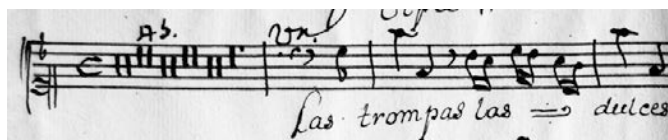
A: *Este mundo sin segundo*

**E-J, 567** *Las trompas dulces*

1764

Cántico a la Asunción

S 1, 2, T, B / vl / bajón, org



E: *Las trompas dulces*

R: *Qué rasgos de luz pura*

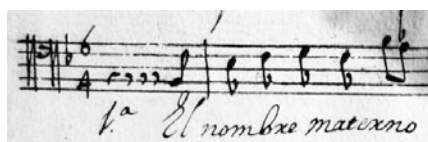
A: *Cantará mi fe rendida*

**E-J, 568** *El nombre materno*

[s. f.]

Coplas a la Purísima Concepción

A, T / bajón, bc



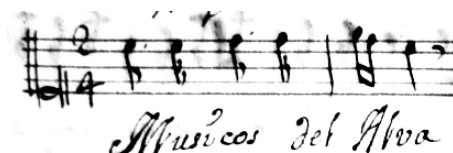
C: *El nombre materno tuvo*

**E-J, 569** *Músicos del alba*

[s. f.]

Cuatro a la Asunción

S 1, 2, 3, T / vl / bajón, bc



E: *Músicos del alba*

R: *Olas del aire cual bajel volante*

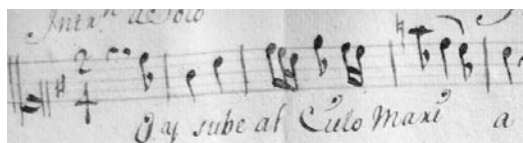
A: *Lo rápido en la pluma*

**E-J, 570 Hoy sube al cielo María**

[s. f.]

Cuatro a la Asunción

S 1, 2, A, T / bajón, bc



I: *Hoy sube al cielo María*

E: *Esa que brillante*

C: *Será cometa sin duda*

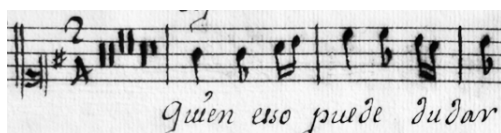
[Título que aparece en la portada: «Hoy sube»]

**E-J, 571 Si subir María al cielo**

1747

Tercio a la Asunción

S, A, T / vl 1, 2 (ob) / bajón, bc



I: *Si subir María al cielo*

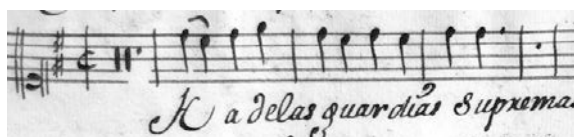
C: *Paradoja es que en mi vida*

**E-J, 572 Ah de las guardias supremas**

1743

Villancico a la Asunción

Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, b / vl / bajón, bc



E: *Ah de las guardias supremas*

R: *Abrid las puertas de la esfera*

A: *En hora buena suba nuestra reina*

**E-J, 573 Al tránsito de María**

1745

Villancico a la Asunción

S 1, 2, A, T / vl / bajón, bc



I: *Al tránsito de María*

E: *Triunfante señora, ya que tu Asunción*

R: *Dime, enigma sagrado*

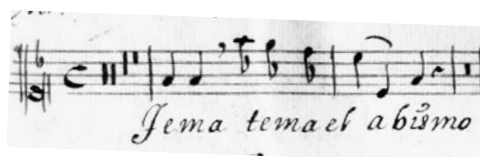
A: *A la que triunfante, bella emperatriz*

**E-J, 574 Tema el abismo**

[s. f.]

Villancico a la Asunción

Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, b / vl / bajón, bc



E: Tema el abismo

R: Si en María el mortal que espera

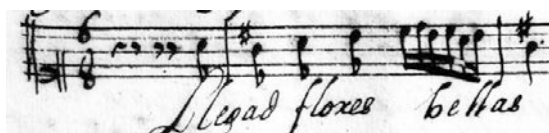
A: Dulce lira que me inspira

**E-J, 575 Llegad, flores bellas**

[s. f.]

Villancico a la Virgen

S 1, 2, A, T / bajón, bc



E: Llegad, flores bellas

R: A tus pies reverente

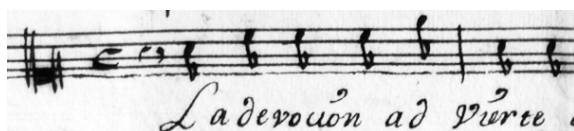
A: Felices candores, pues ya se logró

**E-J, 576 La devoción advierte**

1744

Villancico a Nra. Sra. del Carmen

S 1, 2, A, T / vl / ob / bc



R: La devoción advierte

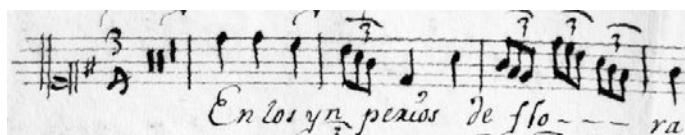
A: Carroza volante

**E-J, 577 En los imperios de Flora**

1748

Tercio a la Asunción

S 1, 2, T / vl / ob / bajón, ac



I: En los imperios de Flora

R: Esfera luminosa

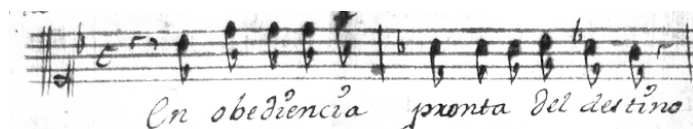
A: Volad, aurora bella

**E-J, 578 *En obediencia***

1746

Cantada a santa Orosia

S / vl / ob / org, ac



R: *En obediencia pronta del destino*

A: *Orfeo canoro que a liras vocales*

R: *Detente que admirando*

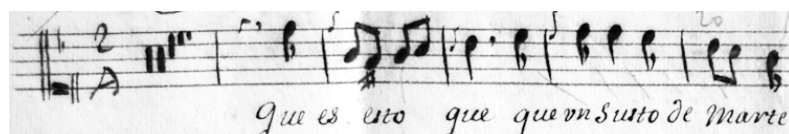
A: *El céfiro mueve en risa*

**E-J, 579 *Será flor***

1747

Cantada a santa Orosia

S, A / vl / ob / org, ac



I: *Qué es esto que un susto de Marte*

R: *Si hoy a mi Orosia*

A: *Rompa mi voz*

R: *Cada flor le promete sepultura*

A: *Mi tierno ceceo*

[Título que aparece en la portada: «Sara flor»]

**E-J, 580 *Qué tempestad***

[s. f.]

Cantada a santa Orosia

S / vl / ob / org



I: *Qué tempestad horrorosa*

R: *Enlutada la esfera de vapores*

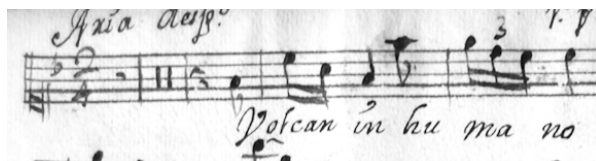
A: *Si la bohema mártir monarca*

**E-J, 581 *Volcán inhumano***

[s. f.]

Cantada a santa Orosia

S / vl / bajón, ac



A: *Volcán inhumano*

R: *Quién pudo, quién osó*

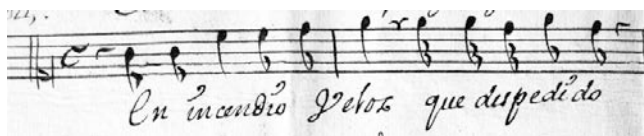
A: *Gime, tirano*

**E-J, 582 *En incendio veloz***

1743

Cantada a santa Orosia

S / vl / bajón / ac



R: *En incendio veloz que despedido*

A: *Brilla el fuego de un despecho*

R: *Tanto de su pasión*

A: *Por más amante, sacro Cupido*

**E-J, 583 *Pues alegres los infantes***

[s. f.]

Cuatro a santa Orosia

S 1, 2, 3, T / arp, bc



I: *Pues alegres los infantes*

E: *Y así la campana*

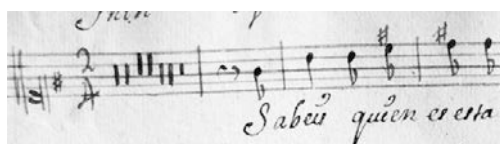
C: *Ya que nuestra sacra mártir*

**E-J, 584 *Serafines***

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

S, A / vl / bajón, bc



I: *Serafines abrasados*

R: *Esta insigne bellísima heroína*

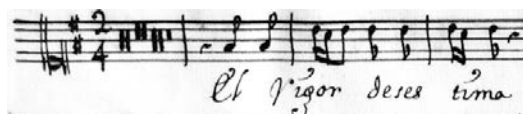
A: *Infanta dichosa*

**E-J, 585** *Constante nuestra Orosia*

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

S, A / bajón, org



I: *Constante nuestra Orosia*

R: *No el rigor y amenaza*

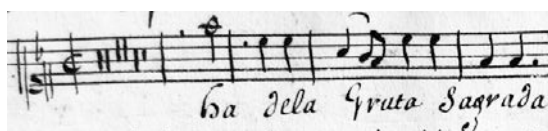
A: *Lo fuerte del azote*

**E-J, 586** *Ah de la gruta*

1743

Villancico a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / bajón, org



E: *Ah de la gruta sagrada*

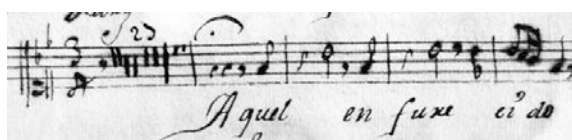
C: *Gloriosa cumbre*

**E-J, 587** *Aquel enfurecido*

1746

Villancico a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / ob / ac



I: *Aquel enfurecido*

E: *Y abrasando voraz fuego*

R: *Farol del día*

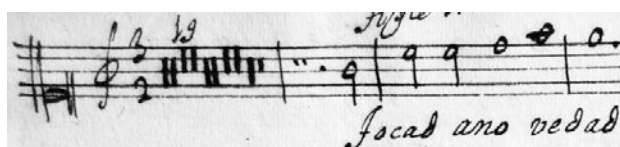
A: *El astro que alegra*

**E-J, 588** *Campanas clamorosas*

[s. f.]

Villancico a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / bajón 1, 2 / ac



E: *Campanas clamorosas, tocad a novedad*

C: *Gloria a Dios en las alturas*

**E-J, 589 Como este mundo está**

1747

Villancico a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / ob / org



I: Como este mundo está lleno

E: Ya llegan los locos

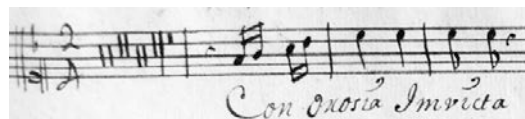
C: Corra aunque sea furioso

**E-J, 590 En duro combate**

[s. f.]

Villancico a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / bajón, org



I: En duro combate

R: Qué fina, qué alentada

A: Triunfa, niña hermosa

**E-J, 591 Tente**

1747

Villancico a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / ob / org



I: [instrumental]

E: Columna prodigiosa indeficiente, tente

R: Espera pues, antorcha

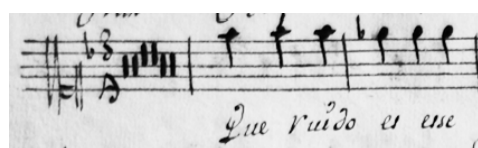
A: Si el sol con luces baña

**E-J, 592 Qué ruido es ese**

[s. f.]

Villancico a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / ob / org



I: Qué ruido es ese

E: Sin duda a mi cielo

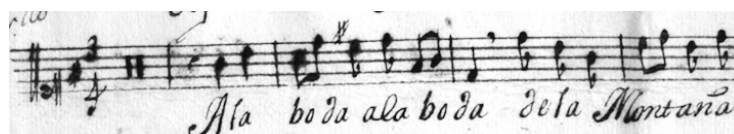
C: Ved a Orosia en esa cárcel

**E-J, 593 A la boda, a la boda**

1746

Villancico de chanza a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / ob / bc



E: A la boda de la montaña

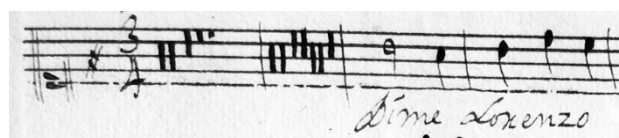
C: Señora Doña Orosia

**E-J, 594 Atiendan, escuchen, oigan, señores**

[s. f.]

Villancico de chanza a santa Orosia

S 1, 2, A, T / i / bajón, [ac]



E: Atiendan, escuchen, oigan, señores

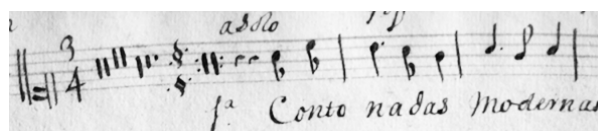
C: Luego me dijo: Toma el cayado

**E-J, 595 Con tonadas modernas**

[s. f.]

Villancico de chanza a santa Orosia

S 1, 2, 3, A / vl / ob / bc



I: Con tonadas modernas

E: Vaya de fiesta, vaya de bulla y festejo

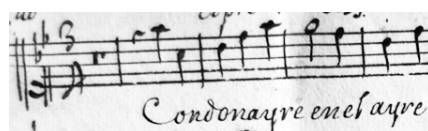
C: Hoy Orosia querida

**E-J, 596 Con donaire en el aire**

1743

Villancico de chanza a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / ob / ac



E: Con donaire en el aire

C: En el puerto florido



**E-J, 597 *De una virgen y reina***

[s. f.]

Villancico de chanza a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / ac



I: *De una virgen y reina*

E: *Sonando vayan el panderillo y las sonajas*

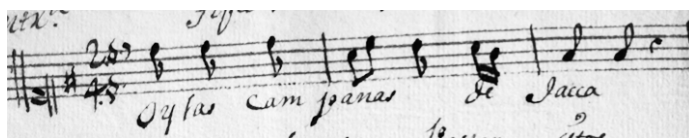
C: *Al ver hoy la montaña*

**E-J, 598 *Hoy las campanas de Jaca***

[s. f.]

Villancico de chanza a santa Orosia

S 1, 2, A, T / vl / bc



I: *Hoy las campanas de Jaca*

E: *Oyes, Perico*

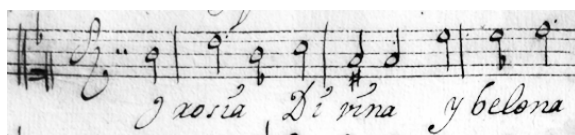
C: *Amor nos muestras prodigio raro*

**E-J, 599 *Los hombres y Orosia***

[s. f.]

Villancico de chanza a santa Orosia

S 1, 2, 3, B / ac



I: *Los hombres y Orosia*

E: *Orosia divina y belona*

C: *Solo yo nací con mala estrella*

[Título que aparece en la portada: «Los hombres»]

**E-J, 600 *De Orosia divina***

1744

Villancico de chanza a santa Orosia

Coro 1: S / Coro 2: S 1, 2, A, T / vl / ob / bc



I: *De Orosia divina*

E: *Hola, Orosia mía*

C: *Con los difuntos Orosia*

**E-J, 601 *En trémulos desmayos***

1745

Cantada a san Antonio

S / vl / ob / bc



R: *En trémulos desmayos*

A: *Enhorabuena sea, Antonio*

R: *De Antonio santo canten elocuentes acordes*

A: *Celebre con amor nuestro afecto*

**E-J, 602 *Bizarro surca***

1742

Cantada a san Antonio

S / vl / bajón, bc



R: *Bizarro surca cuanto más furioso*

A: *Apacible y amoroso*

R: *Suspenso el corazón*

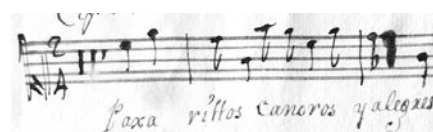
A: *Si os favorece, Antonio santo*

**E-J, 603 *Pajarillos canoros y alegres***

1741

Cuatro a san Antonio de Padua

S 1, 2, A, T / vl / bajón, ac



E: *Pajarillos canoros y alegres*

R: [Tiple 1 a solo, 2º pliego no localizado]

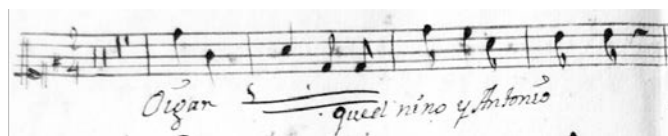
A: [Tiple 1 a solo, 2º pliego no localizado]

**E-J, 604 Oigan que el Niño y Antonio**

1742

Cuatro a san Antonio

S 1, 2, A, T / vl / bc



E: *Oigan que el niño y Antonio*

C: *Ahora despacháis, señor*

**E-J, 605 Ah del centro espumoso**

1748

Villancico a san Antonio

S 1, 2, A, T / vl 1, 2 / bajón, bc



I: *Ah del centro espumoso*

A: *El pez nadante alado*

R: *Se humillen a los pies de nuestro Antonio*

**E-J, 606 Atención señores**

1744

Villancico a san Antonio de Padua

S 1, 2, A, T / vl / ob / ac



I: *Atención, señores míos*

E: *Vayan viniendo, vayan llegando*

C: *Yo soy sordo, santo mío*

**E-J, 607 Cisne sonoro**

[s. f.]

Dúo a san Benito

S 1, 2 / vl / bajón, bc



I: *Cisne sonoro que cantas dulzuras*

R: *Atlante soberano*

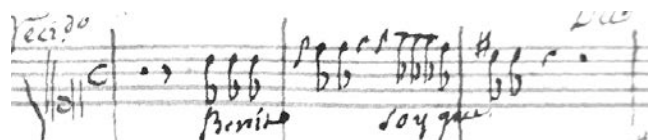
A: *Suene la dulzura*

**E-J, 608 Benito soy**

1736

Dúo a san Benito

S 1, 2 / vl / org



R: *Benito soy*

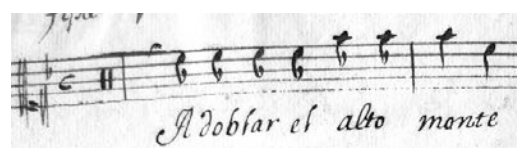
A: *Qué me has de ofrecer*

**E-J, 609 A doblar el alto monte**

[s. f.]

Villancico a san Benito [texto original a san Antonio]

S 1, 2, A, T / vl 1, 2, 3 / ac



E: *A doblar el alto monte*

R: *Ahora sí, campeones generosos*

A: *A la dichosa sombra de Antonio (Benito)*

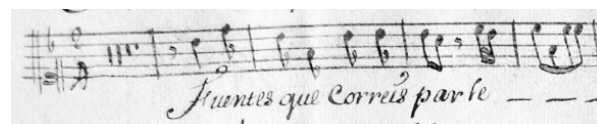
[En la portada indica «A san Benito». El texto original para san Antonio está tachado y sobre este nombre escribe «Benito»]

**E-J, 610.1 Aves que cantáis alegre**

1743

Villancico a santo Domingo de Guzmán [texto añadido a san Benito]

Coro 1: S 1, 2 / Coro 2: S, A, T, b / vl / bajón, ac



E: *Aves que cantáis alegres*

R: *Respete agradecido y obsequio*

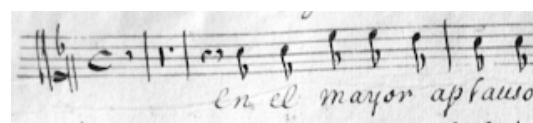
A: *Celebre este día con grato desvelo*

**E-J, 610.2 En el mayor aplauso**

[s. f.]

Cuatro a santa Ana

S 1, 2, A, T / vl / ob / ac



E: *En el mayor aplauso*

C: *A santa Ana me piden que le haga versos*

**E-J, 611 *Suaves aves a trinar***

[s. f.]

Dúo a san Antonio

S 1, 2 / vl / bajón, ac



I: *Suaves aves a trinar*

R: *Seraphico que Rubena*

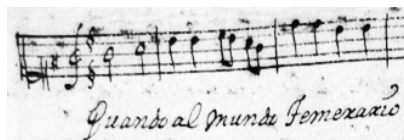
A: *La fama airosa*

**E-J, 612.1 *Cuando el mundo temerario***

[s. f.]

Coplas a santo Domingo

S, T / ac



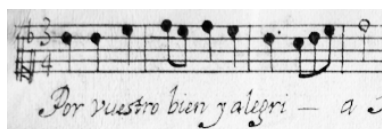
C: *Cuando el mundo temerario*

**E-J, 612.2 *Por vuestro bien y alegría***

1736

Gozos a san José

S 1, 2, T / ac



E: *Por vuestro bien y alegría*

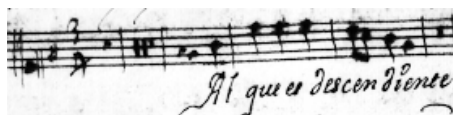
C: *Por el gozo peregrino*

**E-J, 613 *Al héroe famoso***

1747

Dúo a san José

S 1, 2 / vl / ac



I: *Al héroe famoso, al que es descendiente*

R: *Dulce amado Joseph feliz*

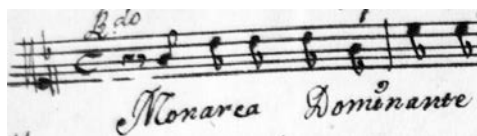
A: *Dulce embeleso mío*

**E-J, 614 *Monarca dominante***

1744

Cuatro a san Liborio

S 1, 2, A, T / vl / bajón, ac



R: *Monarca dominante de los aires*

E: *Hoy os cuatro elementos*

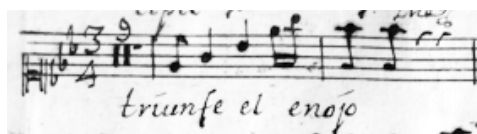
A: *Clarín de la fama*

**E-J, 615 *Triunfe el enojo***

[s. f.]

Ópera a san Nicóstrato

Coro 1: S / Coro 2: S, T 1, 2, B / vl [1], 2 / cor 1, 2 / org



E: *Triunfe el enojo*

R: *Conmuévase el vaivén estrepitoso*

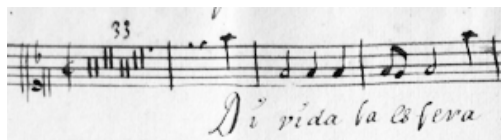
A: *El pecho embravecido*

**E-J, 616 *Divida la esfera***

[s. f.]

Villancico a san Pedro de Alcántara

S 1, 2, A, T / vl / bajón, org



E: *Divida la esfera*

R: *Y en tanto que las cláusulas divinas*

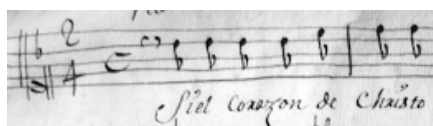
A: *Como el ave que corre ligera*

**E-J, 617 *Si el corazón de Cristo***

[s. f.]

Dúo al Sagrado Corazón

S, T / ac



R: *Si el corazón de Cristo lastimado*

A: *Serafines exhalados de amor*

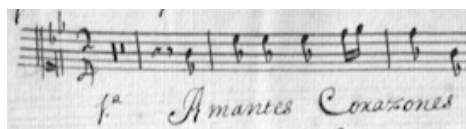
[Indicación bajo el título en la portada: «Misterios del rosario para toda la semana»]

**E-J, 618 Amantes corazones**

[s. f.]

Coplas al Sagrado Corazón

S 1, 2 / vl / bc



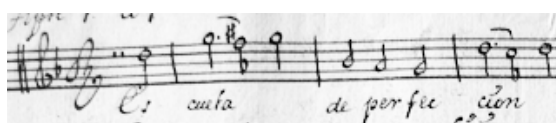
C: *Amantes corazones, venid hoy a la fiesta*

**E-J, 619 Escuela de perfección**

[s. f.]

Gozos al Sagrado Corazón

S 1, 2, A, T / bc



E: *Escuela de perfección*

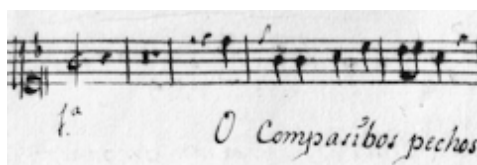
C: *Al mundo manifestado*

**E-J, 620 Oh compasivos pechos**

1746

Letras al Sagrado Corazón

S 1, 2 / vl / ac



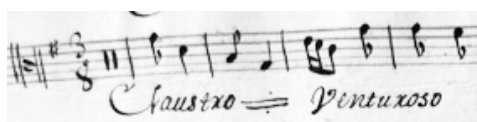
C: *Oh compasivos pechos*

**E-J, 621 Claustro venturoso**

1741

Cantada a una profesión religiosa

A / ac



A: *Claustro venturoso, archivo precioso*

R: *En tan precioso virginal archivo*

A: *Con sello que sin cela*

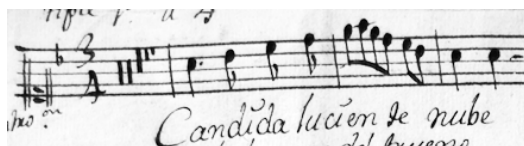
[Indicación en la portada: «A la profesión de Dña. Rosa Pequera y Nolivos»]

**E-J, 622** *Cándida luciente nube*

[s. f.]

Cuatro al Santísimo Sacramento

S 1, 2, A, T / vl 1, [2] / bajón, ac



I: *Cándida, luciente nube*

E: *Lumbreras del cielo, volcanes activos*

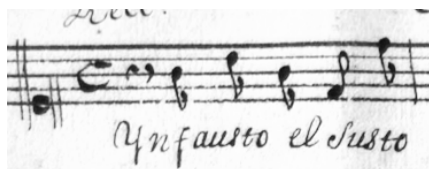
C: *Divino sol de justicia*

**E-J, 644** *Infausto el susto*

1744

Cantada a santa Orosia

S / vl / ob / bc



R: *Infausto el susto*

A: *Si afligida y combatida*

R: *Mas colocada en el sepulcro*

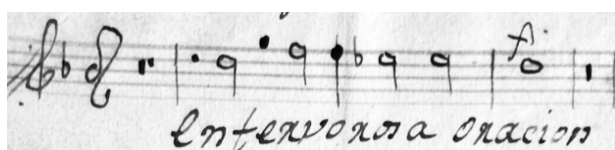
A: *El argos de luz*

**E-J, 647.2** *En fervorosa oración*

[s. f.]

Gozos a santa Orosia

S 1, 2, A, T / bc



E: *En fervorosa oración*

C: *De padres santos naciste*

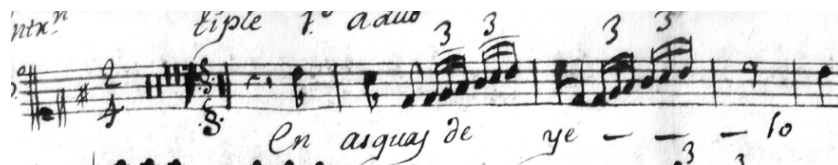


**E-J, 648** *Qué copo nevado*

1746

Dúo a santa Orosia

S 1, 2 / vl / ob / bc



I: *Qué copo nevado*

R: *No el céfiro en matiz*

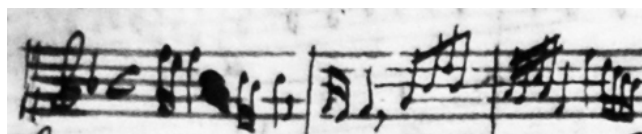
A: *Bata el cuello erguido*

**E-J, B141** *Oh con qué...*

[s. f.]

Cantada al Santísimo Sacramento

S / vl 1, 2 / ac



R: *Oh con qué...*

A: *Es él en quien...*

A: *Siendo ambas*

A: *Prenda, sienta aprecio, sienta gracia*

[Se conserva en un borrador en el que no se anota el texto completo. El incipit musical pertenece al violín1].

**E-J, An311** *Cuando el cruel delito*

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

T / vl [1], 2 / vlne, org



A: *Cuando el cruel delito*

R: *Intentando sus bárbaras acciones*

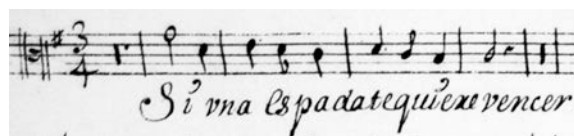
A: *Contra una niña*

**E-J, An313** *Si una espada te quiere vencer*

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

[S], A / bajón / ac



A: *Si una espada te quiere vencer*

R: ...

A: ...

R: *Si aura que es poca herida*

A: *No fue fallecer*

Final: *Pues la espada del gentil*

[Falta el primer pliego del Tiple. El íncipit musical corresponde al Contralto. Los íncipits literarios que faltan corresponden al Tiple]

**E-J, An314** *Cristal argentado*

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

S 1, 2 / vl 1, 2 / bajón, ac



I: *Cristal argentado, no corras*

R: *Corre, terso cristal*

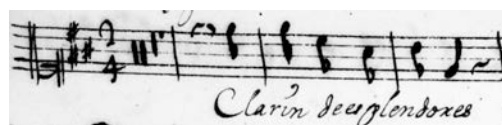
A: *Argentado cristal puro*

**E-J, An315** *Clarín de esplendores*

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

S 1, 2 / vl 1, 2 / ac



I: *Clarín de esplendores que ostentas*

R: *De la corte del cielo*

A: *Celebre Jaca su triunfo*

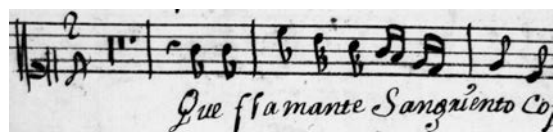
Final: *El clarín que de luces*

**E-J, An317 *Qué flamante sangriento***

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

S, A / i, i / i, i, org



I: *Qué flamante sangriento copete*

R: *Quién ha de ser, ay Dios*

A: *Por qué mi Orosia, dime*

R: *Pues ya que esparces rayos*

A: *Y al bronce sofocando*

**E-J, An318 *Quien ese monte elevado***

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

S, A / vl / ob / ac



I: *Quien ese monte elevado*

R: *Detén sangriento lobo*

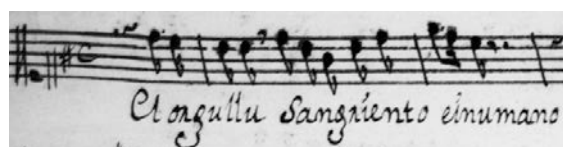
A: *Ven, Orosia sagrada*

**E-J, An319 *El orgullo sangriento e inhumano***

[s. f.]

Dúo a santa Orosia

S 1, 2 / vl / ob / ac



R: *El orgullo sangriento e inhumano*

A: *Bien puede maquinar*

**E-J, An341 *Deliciosas auras***

[s. f.]

Villancico a santa Orosia

Coro 1: S 1, 2, T / Coro 2: S, A, T, b / bc



E: *Deliciosas auras, inspirad suaves*

C: *Nave del sol cargada*

